

فنون الأيرانية

في العصر الإسلامي

للدكتور

زكي محمد حسن

مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآداب في جامعة فؤاد الأول
حائز دكتوراه الآداب من جامعة باريس ، ودبلوم الآثار الشرقية والإسلامية
من مدرسة المؤلف ، ودبلوم اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس ،
وليسانس الآداب من الجامعة المصرية ، ودبلوم المعلمين العليا
والمساعدة العليا بمتحف برلين وأمين دار الآثار العربية بالقاهرة سابقاً

القاهرة
مطبعة دار الكتب المصرية

١٩٤٠

الفتون الأيرانية

في العصر الاسلامي

كتب أخرى للمؤلف

- (١) الفن الاسلامى فى مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٥) .
- (٢) التصوير فى الاسلام عند القرس (من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .
- (٣) كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٧) .
- (٤) فى الفنون الاسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم سنة ١٩٣٨) .
- (٥) Les Tulunides (Gentner, Paris 1933)
- (٦) Hunting as practised in Arab Countries of the Middle Ages
(رسالة قدمتها وزارة المعارف المصرية الى مؤتمر الصيد الدولى فى براين سنة ١٩٣٧)

مبحث علمى

- بعض التأثيرات القبطية فى الفنون الاسلامية (نشر فى المجلد الثالث من مجلة جمعية الآثار القبطية ، سنة ١٩٣٧ ، من صفحة ٨٣ - ١٠٤ ومعه خمس لوحات فنية) .

كتب مع مؤلفين آخرين

- (١) فى مصر الاسلامية (أخرجه النقيب عبد الرحمن زكى والدكتور زكى محمد حسن ، هدية المقتطف سنة ١٩٣٧) .
- (٢) نواح مجيدة من الثقافة الاسلامية (كتبه عبد الوهاب عزام وزكى محمد حسن واسماعيل مظهر وقدرى حافظ طوفان واسماعيل أحمد أدهم ، هدية المقتطف سنة ١٩٣٨) .

كتب مترجمة

- (١) تراث الاسلام (مطبوعات لجنة الجامعيين لنشر العلم سنة ١٩٣٦ ، الجزء الثانى فى الفنون الفرعية والتصوير والعمارة ، كتبه بالانجليزية أرنولد وكريستى وبريجز Arnold Christie and Briggs ، وترجمه وشرحه زكى محمد حسن) .
- (٢) دليل محتويات دار الآثار العربية (كتبه بالفرنسية جاستون فييت ، وترجمه بنصرف زكى محمد حسن ، من مطبوعات دار الآثار العربية سنة ١٩٣٩) .
- (٣) علم الآثار (تأليف جاردنر Gardner ، ترجمه محمود حمزة وزكى محمد حسن ، من مطبوعات لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) .

الفنون الإيرانية

في العصر الإسلامي

للدكتور

زكي محمد حسن

مدرس الآثار الإسلامية بكلية الآداب في جامعة فؤاد الأول
حائز دكتوراه الآداب من جامعة باريس ، ودبلوم الآثار الشرقية والإسلامية
من مدرسة الموفر ، ودبلوم اللغة الفارسية من مدرسة اللغات الشرقية بباريس ،
وليسانس الآداب من الجامعة المصرية ، ودبلوم المعلمين العليا
والمساعد العلمي بمتحف برلين وأمين دار الآثار العربية بالقاهرة سابقاً

القاهرة
طبعة دار الكتب المصرية

١٩٤٠

الى مقتسم

حضرة صاحب الجلالة

فاروق الأول

ملك مصر المعظم

وراعى نهضة الفنون فيها

”إن المباني والمصانع في الأمة الإسلامية قليلة بالنسبة
إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول ؛ ...
فلها استخدم العرب أمة الفرس ، وأخذوا عنهم الصنائع
والمباني ، ودعّتهم إليها أحوال الدعة والترّف ، فحينئذ شيدوا
المباني والمصانع “ .

ابن خلدون

بسم الله الرحمن الرحيم

وبعد فهذا كتاب ألقى بعض مباحثه في محاضرات لطلاب معهد الآثار الإسلامية بجامعة فؤاد الأول ، وأعددت بعضها في مناسبة معارض الفن الإيراني التي أقيمت في السنين الأخيرة بلندن ولينينغراد والقاهرة وباريس ، ثم كتبت بعضها الآخر ، لينتظم عقدها ، وليصبح في لغتنا العربية كتاب يكشف عن بدائع الفن الإيراني وعبقورية الإيرانيين في العمارة والرسوم والزخارف والصناعات الفنية الدقيقة .

وقد كان أصحاب الفكرة الأولى في إخراج هذا الكتاب زملائي أعضاء اتحاد أساتذة الرسم ، وعلى رأسهم صاحب العزة أحمد شفيق زاهر بك ، فلهم مني وافر الشكر .

وتفضل حضرة صاحب السعادة الدكتور علي باشا إبراهيم فسهل لي دراسة التحف الإيرانية في مجموعته الثمينة ، ونفعني بآرائه وخبرته . وإني لأرجو أن أكون قد أدت له - بتأليف هذا الكتاب في الفنون التي يحبها - بعض ماله على من حق .

كلمة المؤلف

ويسرنى أن أشكر الأستاذ فييت مدير دار الآثار العربية، لقيام الدار بنشر الكتاب ، ولأنه ساعدنى فى قراءة « التجارب » وعنى بذلك أدق عناية .

ولا يفوتنى أن أذكر بالحمد والثناء حضرة الأستاذ ابراهيم جمعه ، لخريطة إيران التى أعدها لى ، وحضرة محمد نديم أفندى ملاحظ مطبعة دار الكتب ، لجهوده وجهود معاونيه فى إخراج هذا الكتاب ما

زكى محمد حسن

القاهرة فى ٢٠ ذى الحجة سنة ١٣٥٨ (٣٠ يناير سنة ١٩٤٠)

فهرس الكتاب

صفحة	
١	كلمة المؤلف
٩	بيان عن الأسرات التي حكمت إيران
١١	مقام إيران في تاريخ الفنون
	الفن الإيراني أوسع الفنون انتشاراً بعد الفن الإغريقي ١١ — العظمة الفنية
	في إيران ولادة السيادة في ميادين الحرب والسياسة والمدنية ١١ — دولة بني
	ساسان ١٢ — الفتح الإسلامي ١٣ — تطور الفنون القديمة في الشرق الأدنى
	تم على يد الإيرانيين ١٤
١٥	الطرز الإيرانية في الفن الإسلامي
١٧	الطراز العباسي
١٨	الطراز السلجوقي
٢٧	الطراز الإيراني التتري
٣٦	الطراز الصفوي
٤٢	العمارة
	العمارة بين سائر الفنون الجميلة ٤٢ — دراسة العمارة الإيرانية ٤٣ —
	مواد البناء ٤٤ — تخطيط المآثر وزخرفتها ٤٥ — أنواع المآثر الإيرانية
	في الإسلام ٤٦ — العقد الإيراني المديب ٥٠ — القبوات ٥١ — القباب ٥١ —

صفحة

المآذن ٥١ — المقرنصات ٥٣ — الخليات المعمارية المجسمة ٥٣ —	
الزخارف الجصية ٥٣ — الزخارف القاشانية ٥٦ — الفسيفساء الخزفية ٥٧ —	
النقوش الحائطية ٥٨	
فنون الكتاب	٦٢
الخط الجميل	٦٢
العناية بجودة الخط أمر طبيعي في الاسلام ٦٢ — صناعة الورق ٦٣ —	
الفروق بين الخطوط الايرانية المختلفة ٦٤ — بعض أعلام الخطاطين ٦٦	
التذهيب	٦٨
المصاحف ٦٨ — في عصر السلاجقة ٧٠ — في عصر المغول ٩١ —	
في العصر التيموري ٧٢ — في العصر الصفوي ٧٣	
التصوير	٧٤
كراهيته في الاسلام ٧٤ — الايرانيون والتصوير ٧٧ — مذهب كاسرى	
الصور أو « الايكونوكلاسم » ٨٢ — نشأة التصوير الاسلامي في إيران ٨٣ —	
مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية ٨٤ — المدرسة الايرانية المغولية ٨٦ —	
مدارس العصر التيموري ٩٢ — سمرقند ٩٣ — تبريز ٩٣ — شيراز ٩٤ —	
هراة ٩٧ — بهزاد ١٠٢ — قاسم علي ١٠٧ — مدرسة بخارى ١٠٨ —	
المدرسة الصفوية الأولى ١١٠ — شيخزاده ١١٢ — خواجه عبدالعزيز ١١٣ —	
آقاميرك ١١٤ — سلطان محمد ١١٤ — شاه محمد الاصفهاني وميرنقاش وميرزا	
علي التبريزي وميرسيد علي ومظفر علي ١١٨ — عبد الصمد الشيرازي ١١٩ —	
محمدي ١٢٠ — المدرسة الصفوية الثانية ١٢١ — آقارضا ١١٣ — رضا	
عباسي ١٢٤ — مميزات الصور الايرانية ١٢٧	

صفحة

التجايد ... ١٣٢

الجلود القبطية وتأثيرها ١٣٢ — مدرسة هراة ١٣٤ — في البندقية

وتركيا ١٣٧

السجاد ... ١٣٩

شيرة إيران في السجاد ١٣٩ — نسج السجاد ١٤٦ — تقسيم السجاجيد

الايرائية وتاريخها ١٤٩ — السجاجيد ذات الصرة أو الجامة ١٥١ —

السجاجيد ذات الزهريات — ١٥٣ السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية ١٥٤ —

السجاجيد البولندية ١٥٥ — السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق ١٥٦ —

السجاجيد المزخرفة برسوم الزهور ١٥٧ — سجاجيد الصلاة ١٥٨ — الألوان

في السجاجيد الايرانية ١٥٨ — السجاجيد الايرانية في مصر ١٥٩

الخزف ... ١٦١

مميزات الخزف الايراني وتنوع أشكاله ١٦١ — دراسة الخزف الايراني ١٦٤ —

الخزف الايراني في بحر الاسلام ١٦٥ — خزف بلاد ما وراء النهر ١٦٦ —

الخزف الأبيض ذو النقوش الزرقاء والخضراء ١٦٧ — الخزف ذو البريق

المعدني ١٦٨ — تحريم استعمال أواني الذهب والفضة في الشرب وغيره ١٦٩ —

تقليد الخزف الصيني ١٧٣ — الخزف ذو الزخارف المحفورة تحت الدهان ١٧٤ —

الخزف في عصر السلاجقة وعصر المغول ١٧٦ — خزف ذو زخارف محفورة ١٧٧ —

خزف جبرى ١٧٩ — خزف مازندران ١٨١ — خزف مدينة الري ١٨٣ —

خزف مدينة قاشان ١٩١ — الخزف ذو اللون الواحد في مدينتي الري

وقاشان ٢٠٠ — الخزف المصنوع في مدينة ساوه ٢٠١ — الخزف المصنوع

صفحة

في سلطان آباد ٢٠٣ — الخزف في العصر الصفوي ٢٠٦ — تقليد الخزف المصنوع
في الشرق الأقصى ٢٠٧ — خزف كويجي ٢٠٩

المنسوجات ... ٢١١

في فجر الاسلام ٢١١ — في عصر السلاجقة ٢١٦ — في عصر المغول ٢١٩ —
في عصر التيموريين ٢٢٣ — في العصر الصفوي ٢٢٥ — غياث الدين ٢٢٩ —
المخمل في قاشان وإصفهان ٢٣١ — الأحزمة الحريرية الإيرانية والبولندية ٢٣٢ —
في القرن الثاني عشر الهجري ٢٣٤ — التطريز ٢٣٥

التحف المعدنية ... ٢٣٧

في فجر الاسلام ٢٣٧ — الإبريق المنسوب الى مروان بن محمد ٢٣٨ —
في عصر السلاجقة ٢٤٢ — التطبيق أو التكفيت ٢٤٣ — في عصر المغول
وعصر بني تيمور ٢٤٦ — في العصر الصفوي ٢٥٠ — الحلي والتحف الذهبية
والفضية ٢٥١ — الأبرصحة ٢٥٣ — الاضمحلال في صناعة التحف
المعدنية ٢٥٩

الزجاج والخشب ... ٢٦٠

الزجاج ٢٦٠ — الخشب ٢٦٣ — عود الى الحلي والجواهر ٢٧٠

العناصر الزخرفية الإيرانية في العصر الإسلامي ... ٢٧٢

الرسوم النباتية ٢٧٢ — الصور الأدبية ٢٧٤ — رسم الحيوان ٢٧٦
الزخارف الكتابية ٢٧٨ — الرسوم الهندسية ٢٨٢ — رسوم السحب الصينية
(تتوي) ٢٨٥

صفحة

٢٨٧ تأثير الفن الإيراني الإسلامي على الفنون الأخرى

في بلاد القوقاز ٢٨٧ — في آسيا الصغرى ٢٨٨ — في أفغانستان والتركستان
والهند ٢٨٩ — في الطراز الإسلامي العباسي ٢٩٠ — في مصر والشام ٢٩٠ —
في الشرق الأقصى ٢٩١ — في فنون الغرب ٢٩١ — في فنون الشعوب الشمالية
٢٩٣ — في الأساليب المعمارية الغربية عامة ٢٩٤ — في الفن الحديث ٢٩٦

٢٩٩ خاتمة

العظمة المتأخرة والدقة وحسن الذوق في الفنون الإيرانية ٢٩٩ — التماسك
والوحدة ٣٠٠ — الفن الإسلامي عامة فن غير شخصي ؛ ولكن الطرز الإيرانية هي
أحفل الطرز الإسلامية بالحالات الشاذة عن هذه القاعدة ٣٠٠ — الطرز الإيرانية
أكثر الطرز الفنية الإسلامية اتصالاً بالتاريخ القومي ٣٠٣ — النضارة والشباب
في التحف الفنية الإيرانية ٣٠٦ — البيئة والموقع الجغرافي وأثرهما في فنون إيران
٣٠٦ — الفنون كما تأخذ تعطي ٣٠٧ — غلبة العبقرية الإيرانية على الفنون
التي ازدهرت في الحضبة الإيرانية ٣٠٨ — تعصيد والملوك السلاطين والأمراء
وأثره في ازدهار الفنون الإيرانية ٣٠٩

٣١١ المراجع

العربية ٣١١ — الأجنبية ٣١٤ — تبويب المراجع ٣٢٧

٣٢٩ المكشاف

٣٤٩ فهرس اللوحات

٣٦٣ اللوحات

خريطة إيران



بيان عن الأسرات التي حكمت إيران

- الدولة الكيانية ٥٥٩ — ٣٣١ ق.م .
- الاسكندر المقدوني وخلفاؤه ٣٣٠ — ٢٤٨ ق.م .
- البارثيون ٢٥٠ ق.م — ٢٢٦ ميلادية
- الساسانيون (٢٢٦ — ٦٤١ »)
- الخلفاء الأمويون ٤١ — ١٣٢ هـ (٦٦١ — ٧٥٠ »)
- الخلفاء العباسيون ١٣٢ — ٥٦٥ هـ (٧٥٠ — ١٢٥٨ »)
- الدولة السامانية ٢٦١ — ٥٣٨ هـ (٨٧٤ — ٩٩٩ »)
- دولة بني بويه ٣٢٠ — ٥٤٤ هـ (٩٣٢ — ١٠٥٦ »)
- الدولة الغزنوية ٣٥١ — ٥٨٢ هـ (٩٦٢ — ١١٨٦ »)
- دولة السلاجقة ٤٢٩ — ٥٧٠ هـ (١٠٣٧ — ١٣٠٠ »)
- دولة ملوك خوارزم ٤٧٠ — ٥٦١ هـ (١٠٧٧ — ١٢٢٠ »)
- المغول (الأسرة الايلخانية) ٦٥٦ — ٥٧٣ هـ (١٢٥٨ — ١٣٣٦ »)
- الحلانيون (في العراق) ٧٣٦ — ٥٨١ هـ (١٣٣٦ — ١٤١١ »)
- الدولة المظفرية (في مقاطعتي فارس وكرمان) ٧١٣ — ٥٧٩ هـ (١٣١٣ — ١٣٩٣ »)
- دولة الكرت (في هراة) ٦٤٣ — ٥٧٨ هـ (١٢٤٥ — ١٣٨٣ »)
- السربداريون (في خراسان) ٧٣٧ — ٥٧٨ هـ (١٣٣٧ — ١٣٨١ »)
- تيمورلنك وخلفاؤه ٧٧١ — ٥٩٠ هـ (١٣٦٩ — ١٥٠٠ »)
- ذوو الحروف الأسود (قراقيونلي) ٧٨٢ — ٥٨٧ هـ (١٣٨٠ — ١٤٦٩ »)
- ذوو الحروف الأبيض (آق قيونلي) ٧٨٠ — ٩٠٨ هـ (١٣٧٨ — ١٥٠٢ »)
- الدولة الصفوية ٩٠٧ — ١١٤٨ هـ (١٥٠٢ — ١٧٣٦ »)
- ثورة الأفغان وحكمهم في اصفهان ١١٣٥ — ١١٤٢ هـ (١٧٢٢ — ١٧٢٩ »)
- نادر شاه والأفشاريون ١١٤٨ — ١٢١٠ هـ (١٧٣٦ — ١٧٩٦ »)

الدولة الزندية ... ١١٦٣ - ١٢٠٩ هـ (١٧٥٠ - ١٧٩٤ ميلادية)
 الدولة القاجارية ... ١١٩٣ - ١٣٤٥ هـ (١٧٧٩ - ١٩٢٦ م)
 الأسرة البهلوية (رضا خان) ... ١٣٤٥ هـ (١٩٢٦ م ...)



مقام إيران في تاريخ الفنون

قدّر لبعض الشعوب أن يكون لها في تاريخ المدنية شأن خطير، وأن تكون في ميدان الفنون إماما ينسج الآخرون على منواله ويقتفون أثره . وعلى رأس تلك الشعوب الاغريق والایرانيون وأهل الصين .

أما الاغريق فقد تركزت على يدهم الأساليب الفنية الكلاسيكية، التي قامت على أسسها الفنون الغربية . وكذلك امتد نفوذ الأساليب الفنية الصينية في ربوع آسيا، ولم ينج من تأثيرها فن في تلك القارة المترامية الأطراف . بينما كانت إيران ملتقى الفنون القديمة في الشرق الأدنى، ونمت فيها أساليب فنية، تأثرت بفنون بابل وأشور ومصر والهند وبلاد اليونان، وانتشرت في العصور القديمة والعصور الوسطى، وأثرت في فنون الأمم الأخرى .

وإنّا، اذا استثنينا الفن الاغريق القديم، لا نكاد نعرف أى فن آخر، قدّر له أن يمتد امتداد الفن الايراني، بل إننا نستطيع أن نقول في ثقة واطمئنان إنه ليس هناك فن عظيم لم يأخذ عن الفن الايراني شيئاً من زخارفه أو أساليبه، فان الفن المصري القديم، والفنون الاغريقية، والرومانية، والبيزنطية، والصينية، والهندية، كلها مدينة للفن الايراني ببعض أشكال التحف، أو أساليب العمارة والزخرفة، أو أسرار الصناعات الفنية الدقيقة .

والواقع أن هذه العظمة الفنية في إيران وليدة السيادة في ميادين الحرب والسياسة والمدنية، فقد كان الايرانيون والاغريق يقتسمون الحكم في العالم القديم حيناً من الزمان . ولما فكر الاسكندر الأكبر في تأسيس

امبراطورية تضم بلاد الشرق الأدنى تحت لواء الاغريق، اتجه نظره الى إيران ليتخذها مركز هذه الامبراطورية، ولكنه مات قبل أن يظفر بتنفيذ مشروعه العظيم، بيد أن حروبه في الشرق الأدنى مهدت السبل لنشر الثقافة الاغريقية فيه، فأضحت إيران وأفغانستان حيناً من الزمن ملتقى الأساليب الفنية الإيرانية والاعريقية والهندية، بل كان أثر الثقافة الاغريقية غالباً في الأجزاء الاغريقية من الحضبة الإيرانية، وهي الأقاليم التي كان يحكمها الأمراء الاغريق الذين آلت إليهم امبراطورية الاسكندر.

واستولت على مقاليد الحكم في إيران منذ سنة ٢٢٤ ميلادية دولة بنى ساسان، ووجد ملوكها الشعب الإيراني، وقضوا السنين الطويلة في حروب ومناوشات مع الدولة البيزنطية في الغرب، والأقوام الرحل الذين كانوا يشنون الغارات على الحدود الإيرانية في الشرق أو الشمال. وبين الذين خلدتهم الآثار الفنية من الأباطرة الساسانيين شابور الأول، الذي هزم الامبرطور الروماني فالريان عند مدينة الرها سنة ٢٦٠ ميلادية، نخلد الإيرانيون هذا النصر في نقوشهم المحفورة في الصخر— ولا سيما في نقش رستم على مقربة من مدينة پرسپوليس ومدينة اصطخر الحالية — ورسموا القصر الروماني راكعا أمام عاهلهم الجبار. كما خلدت الآثار الفنية اسم بهرام جور الذي سارت الركبان بحديث مهارته في الصيد فرسمه الفنانون الإيرانيون في مناظر الصيد المختلفة^(١).

ولم تكن تلك الحروب الطويلة في العصر الساساني تمنع الشعب من العناية بالفنون الجميلة، بل كانت من أهم عوامل الاتصال بين الشعبين

(١) انظر Zaky M. Hassan : Hunting as Practised in Arab Coun-

tries of the Middle Ages ص ٨ — ٩ واللوحة رقم ١

العظيمين في ذلك الحين : الإيرانيين والاعريق ، فزاد التبادل الفني رغم أنف الفريقين ، وتسرب الى فنون بيزنطة كثير من الموضوعات الزخرفية الإيرانية ، ولم تلبث هذه الموضوعات أن اندمجت في الفنون البيزنطية اندماجا تاما ، ثم نقلتها أقاليم البحر الأبيض المتوسط التي كانت تابعة لبيزنطة في ذلك الحين . ويبدو ذلك واضحا في زخارف كثير من المنسوجات التي عثر عليها المنقبون عن الآثار في مصر العليا ، كما يظهر أيضا في كثير من الزخارف التي استخدمت في العصر القبطي ، ولا سيما الرسوم المحفورة في الحجر والخشب .

على أن الحروب الطويلة بين بيزنطة وإيران ، فضلا عن الحالة الاجتماعية والدينية فيهما ، أنهكت قواهما ، فأصبحتا في بداية القرن السابع الميلادي عاجزتين عن صد تيار الجيوش العربية التي جمعتها وحدة الاسلام ، فسقطت إيران ، وفقدت استقلالها السياسي ، وأصبحت جزءا من الامبراطورية الاسلامية التي أتيح للعرب تشييدها ، كما فقدت بيزنطة مستعمراتها في الشرق الأدنى ، ولم تنج بنفسها من جيوش المسلمين إلا بفضل البحر الذي كان يفصلها عنهم ، والذي لم يكن العرب يحسنون ركوبه في فجر الاسلام .

وقد كان الفتح الاسلامي في إيران أعمق أثرا في تاريخها من فتح الاسكندرية ، بل إنه أقالها من عثرتها ، فان زوال استقلالها السياسي لم يكن له النتيجة المتوقعة والمنطقية في اضمحلال مدينتها وتأخر فنونها . وسبب ذلك أن العرب كانوا قوما عمرت قلوبهم بالايان وتحلوا بالشجاعة والاقدام ، ولكنهم أدركوا بما فيهم من حكمة طبيعية موروثه أنهم في حاجة إلى معونة الإيرانيين في أنظمة الحكم والأساليب الفنية ، فما كاد عصر بني أمية ينتهي بما حفل به من فتوحات وعصبية للعرب ، حتى نقل العباسيون مقر الحكم إلى بغداد ،

فكان هذا إيذاناً بانتصار إيران في ميدان الحياة الاجتماعية والفنية والعلمية؛ ولا غرو فقد قامت الدولة العباسية على أكتاف الإيرانيين في خراسان .
وسرعان ما أصبحت إيران في طليعة الأمم الإسلامية عناية بتشيد
العمائر الفخمة وصناعة التحف النفيسة . ولم يكن عسيرا أن تنعقد لها
الزعامة في الفنون الإسلامية؛ فان الشعب الإيراني فنان بالفطرة . وحسبك
أن تشاهد بيتا أو قصرا إيرانيا، أو ترى تحفة مصنوعة في إيران لتدرك ذلك
وينكشف لك .

وقصارى القول أن تطوّر الفنون القديمة في الشرق الأدنى تم على
يد الإيرانيين ، فكان لهم بعد ذلك القسط الأجل والقدح المعلن في الفنون
الإسلامية . والواقع أن الترك نقلوا عنهم معظم أساليبهم الفنية ، بينما
العرب أنفسهم لم تكن لهم تقاليد فنية عريقة . وقد عقد ابن خلدون
في مقدمته فصلا " في أن المباني والمصانع في الملة الإسلامية قليلة بالنسبة
إلى قدرتها وإلى من كان قبلها من الدول " وذكر فيه أن السبب في ذلك
بداوة العرب وبعدهم عن الصنائع، وأن الدين كان أول الأمر مانعا من المغالاة
في البنيان والاسراف فيه في غير القصد " فلما بعد العهد بالدين والتحرّج
في أمثال هذه المقاصد وغلبت طبيعة الملك والترف واستخدم العرب أمة
الفرس وأخذوا عنهم الصنائع والمباني ودعّتهم إليها أحوال الدعة والترف
حينئذ شيدوا المباني والمصانع " .

ومما ساعد على ازدهار الطرز الفنية الإيرانية أن إيران ، منذ القرن الرابع
الهجري (العاشر الميلادي) استعادت استقلالها السياسي والثقافي؛ فبعثت
المدنية الإيرانية، ونمت وترعرعت في ربوعها الآداب والفنون .

الطرز الإيرانية في الفن الإسلامي

انتشر الفن الإسلامي في الأندلس والمغرب الأقصى (مراكش) والمغرب الأدنى (الجزائر) وأفريقية (تونس) وصقلية وطرابلس ومصر والشام وبلاد العرب وآسيا الصغرى والبلقان وجنوبي روسيا وبلاد الجزيرة والعراق وإيران وبلاد ما وراء النهر وأفغانستان والهند . وثمة شعوب أخرى اعتنقت الإسلام ولم ينشأ فيها فن إسلامي صحيح ، كشعوب الملايو وجزر الهند الشرقية والصحراء الأفريقية الكبرى والسودان^(١) .

وكان الأمراء المسلمون ينقلون الفنانين من بعض أنحاء الإمبراطورية الإسلامية إلى الأنحاء الأخرى ، ويستدعون إلى مقر حكمهم بعض من تمتد شهرتهم من الفنانين الناشئين في سائر الأقاليم الإسلامية . وكان لهذا أكبر الأثر في تكييف الطرز المختلفة في الفنون الإسلامية ، والتقريب بينها ، وتأثير بعضها على بعض .

وكان للفروق الإقليمية والجنسية ، ولنشيط الأسرات الحاكمة أثر في طبيعة الفنون الإسلامية عامة ؛ فأصبح ذوو الخبرة بها يقسمونها إلى طرز أو مدارس فنية : هي الطراز الأموي في الشرق ؛ والطراز الأموي في الغرب (الأندلس) ، والطراز العباسي ، والطراز الفاطمي ، والطراز السلجوقي ، والطراز الإيراني التتري ، والطراز المملوكي ، والطراز الأسباني المغربي ، والطراز الصفوي ، والطراز المغولي الهندي ، والطراز التركي .

(١) انظر L. Massignon و T. W. Arnold: The Preaching of Islam

وايس معنى هذا أن الفرق عظيم بين هذه الطرز أو المدارس الفنية ؛ فهو في بعض الحالات صعب إدراكه على غير الاختصاصيين ، ولا سيما الفرق بين الطرز الفنية في الاقليم الواحد ؛ فقد يمكن معرفة بدء الأسرات الحاكمة وتاريخ انتهاءها ؛ ولكن الطرز الفنية يتطور بعضها من بعض ؛ فالفصل بينها أمر وضعى واصطلاحى الى حد كبير ، وهى تتعاون ويؤثر بعضها فى بعض .

وقد كانت إيران ميدانا لأربعة من الطرز الإسلامية التى ذكرناها ؛ وهى الطراز العباسى ، والطراز السلجوقى ، والطراز الإيرانى المغولى أو التترى ، والطراز الصفوى .

الطراز العباسي

أما الطراز العباسي فهو الذي ساد في الأقاليم الإسلامية بعد أن انتقل مقر الحكم إلى بغداد على يد العباسيين. وكان أهم مظاهر هذا الطراز استخدام الآجر والحصص في العمار عوضاً عن الحجر الذي كانت تشيد به العمار في الشام. وأثرت النظم المعمارية القديمة في عمارة المساجد في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)؛ فكانت الجوامع الكبيرة ذات أعمدة أو دعائم تحمل السقف مباشرة بدون عقود في بعض الأحيان؛ وكانت هناك مساجد ذات أعمدة خشبية. ولعل أقدم العمار الإسلامية التي لا تزال قائمة في إيران مسجد "نايين" وقد شيد في القرن الرابع الهجري (القرن العاشر الميلادي). وهو مسجد ذو صحن وبوابة وزخارف جصية جميلة تشبه الزخارف الحصية في سامرا وفي الطراز الطولوني^(١). وسقف هذا الجامع ليس خشبياً مسطحاً؛ بل مكون من قباب من الآجر.

ويمتاز الطراز العباسي في الفنون التطبيقية أو الفرعية باستخدام الموضوعات الزخرفية الساسانية مع تهذيب بسيط يجردها في بعض الأحيان من العنف والقوة. وأكثر ما يظهر هذا في التحف المعدنية وفي المنسوجات التي كانت تصنع في العراق وإيران في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعد الميلاد). كما امتاز هذا الطراز بالتحزف ذي البريق المعدني الذي كان يصنع في إيران والعراق ومصر وأفريقية. وسوف تفصل الكلام عن ذلك في الفصول القادمة من هذا الكتاب.

(١) أنظر كتابنا «الفن الإسلامي في مصر» ج ١ ص ٦٨ — ٧٨

الطراز السلجوقي

أما الطراز السلجوقي فينسب الى السلاجقة وهم قبائل من التركان الرحل ، قدموا من إقليم القرغيز في آسيا الوسطى ، واستقروا في الهضبة الإيرانية . وكان السلاجقة من أتباع المذهب السني ، وأتيح لهم منذ القرن الخامس الهجري (منتصف القرن الحادي عشر الميلادي) الاستيلاء على السلطان في الشرق الأدنى ، ولكن امبراطوريتهم الواسعة لم تلبث أن تمزقت ، وآل حكمها الى أسرات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرهم أو كبار قوادهم (الأتابكة) ، ثم قضى عليها المغول في القرن السابع الهجري (بداية القرن الثالث عشر بعد الميلاد) . وقد كان الأمراء السلاجقة يشملون الفنون برعايتهم في آسيا الصغرى والعراق وإيران ، ولكن العنصر التركي الذي ينتمون اليه لم يظهر تأثيره في العمائر والتحف الفنية في عصرهم ؛ لأنهم كانوا يستخدمون أبناء البلاد أنفسهم في الأقاليم الإسلامية المختلفة ، ويشجعونهم بما يكفونهم به من عمل أو يشترونه من تحف فنية . ومع ذلك كله فقد نشأ تحت رعايتهم طراز قائم بذاته ، امتاز بوضوح العمائر واتساعها ومظهرها القوي ، كما امتاز أيضا باستخدام رسوم الكائنات الحية محورة عن الطبيعة ، على النحو الذي امتازت به الفنون الإسلامية عامة . ومن مميزات الطراز السلجوقي ، عدا ذلك ، كثرة استخدام الزخارف المجسمة ولا سيما في وجهات العمائر .

ولكن الواقع أن أهم الآثار الفنية التي خلفها هذا الطراز السلجوقي تنسب الى آسيا الصغرى وأرمينية وبلاد الجزيرة والشام . ومما يلاحظ

في العمار الدينية الساجوقية أنها لم تكن مقصورة في أغلب الأحيان على المساجد فحسب ؛ بل كثر بناء الأضرحة على شكل أبراج اسطوانية أو ذات أضلاع وأوجه عدّة^(١) ، أو على شكل عمائر ذات قباب ؛ كما أدخل السلاجقة بناء المدارس لتعليم المذهب السني . والواقع أن المذهب الشافعي كان له أتباع كثيرون متفرقون في بعض بقاع إيران ؛ ولكن هذا المذهب السني لم تكن له صفة رسمية إلا على يد السلاجقة ، ولا سيما الوزير نظام الملك الذي شيد له المدارس الفخمة والذي عرف برعايته للشاعر والفيلسوف الإيراني عمر الخيام . على أن ما شيد في إيران من تلك المدارس لم يبق منه شيء . وقد كان كله لتدريس المذهب الشافعي ، بينما غلب مذهب ابن حنبل على المدارس التي أسست في العراق ، ومذهب أبي حنيفة على ما شيد منها في الموصل وسورية . وقد حدث بعد ذلك أن الخليفة العباسي المستنصر بالله (٦٢٣ - ٦٤٠ هـ أي ١٢٢٦ - ١٢٤٢ م) شيد المدرسة التي تنسب إليه في بغداد ، وجعلها لتدريس المذاهب السنية الأربعة .

وقد كان لبناء المدارس أثر كبير في تصميم المساجد بعد ذلك ؛ فقد استطاعت إيران أن تجمع بين تصميم المدارس ذات الصحن المستطيل واستخدام القباب في المساجد ؛ وانتقل هذا النظام الحديد في تشييد المساجد إلى كثير من الأقطار الإسلامية . وصار^(٢) الصحن في المساجد الجديدة لا يختلف كثيرا عن فناء المدرسة . ولسنا نملك في هذا المجال أن نتطرق إلى

(١) أنظر اللوحات ٦ و ٧ و ٨ (شكل ٧ و ٨ و ٩) .

(٢) راجع الكلام على المدرسة في مادة « مسجد » بدائرة المعارف الإسلامية (ص ٤٠٢ وما بعدها ، في الجزء الثالث من النسخة الفرنسية) .

شرح التفاصيل المعمارية في أنواع المساجد المختلفة ، مما لا يمت لعبقرية الشعب الإيراني وفنونه بصلة كبيرة .

ومما يلاحظ في العماثر السلجوقية على وجه الاطلاق ما للدخل من الضخامة وخطورة الشأن ، كما تمتاز العماثر السلجوقية المختلفة بتنوع الزخارف في أبوابها تنوعا تزيده الثروة الزخرفية ظهورا ، ويكسب البناء طابعا خاصا .

وقد شهد العصر السلجوقي في إيران تقدما عظيما في بناء العماثر ذات القباب والأقبية كما نرى في الجزء الذي بنى على يد السلطان ملكشاه من مسجد الجمعة بمدينة إصفهان (انظر شكل ٥) .

على أن أعظم تجديد أصابته العماثر الإيرانية في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) هو تزيين الجدران بالزخارف القاشانية من اللوحات أو الفسيفساء . وعرفت إيران في المساجد محاريب مسطحة لا تجويف فيها ، ولكن عليها رسوما تمثل محرابا يحف به عمودان بارزان . وكانت هذه المحاريب تصنع من الجص أو من القاشاني ذي البريق المعدني . وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين محراب من القاشاني (انظر شكل ٣١) مؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ ميلادية) ويظن أنه كان في مسجد الميدان بمدينة قاشان .

وقد شهد العصر السلجوقي في ميدان الكتابة تجديدا خطيرا الشأن ، إذ استخدمت الكتابة النسخية المستديرة ، فضلا عن الكتابة الكوفية التي كانت تجل بالفروع النباتية وتوصل حروفها بعضها ببعض فوصلت الى حد كبير من الجمال والثروة الزخرفية . ويختلف تاريخ استخدام الخط النسخي باختلاف

الأقطار الإسلامية؛ ولكننا نستطيع بوجه عام أن نعتبر القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) عصر الانتقال الى هذا النوع من الكتابة^(١).

كما ذاع استخدام الورق في العصر السلجوقي، ولم يعد الرق يستعمل الا في المناسبات النادرة. وقد أخذ المسلمون صناعة الورق عن الصينيين، وكان بدء إنتاجه في سمرقند، ثم انتشرت صناعته في سائر الأقاليم الإسلامية^(٢). وتنسب الى العصر السلجوقي أولى مدارس التصوير في الاسلام، وتسمى في معظم الأحيان مدرسة بغداد أو العراق؛ ولكنها في الواقع عربية أكثر منها إيرانية، وسوف نشير الى ذلك في الكلام عن التصوير الإيراني عامة، وحسبنا الآن أن نذكر أن صور تلك المدرسة كانت لا تقل عن الصور الغربية المعاصرة لها في دقة الألوان ونضارتها، وقوة الرسم واتزانها، وأنها كانت متأثرة بأساليب الرسم والتصوير عند أصحاب مذهب ماني في معابد بلاد التركستان الشرقية وأديرتها. وقد كان ماني، كما نعرف، من كبار المصلحين الاجتماعيين في إيران عاش في القرن الثالث الميلادي وبشر بمذهب ديني جديد هو مزيج من الزرادشتية، دين الإيرانيين القديم، والمسيحية. وكان ماني مصورا قديرا، ولعل تلاميذه كانوا كذلك أيضا، فقد سار هو وأتباعه على

(١) أصدر المعهد الشرقي في جامعة شيكاغو كتابا فيه بيانات مفصلة الشأن عن تطور الخط العربي، فضلا عن قائمة المصادر التي كتبت في هذا الموضوع؛ وعنوان هذا الكتاب :

Nabia Abbott : The Rise of the North Arabic Script and its Kuranic Development, with a Full Description of the Kuran Manuscripts in the Oriental Institute (University of Chicago 1939).

(٢) راجع R. H. Clapperton : Paper, Historical Account of its Making by Hand from the Earliest Times down to the Present

Day (Oxford 1934) ص ٥٨ — ٧٠

توضيح كتبهم الدينية بالرسوم والصور ، كما نعرف من المصادر التاريخية والأدبية ، ومن الصور التي عثر عليها العالمان الألمانيان فون لوكوك von le Coq وجرينفيلد Grünwedel في مدينة طرغان من أعمال التركستان الصينية . وقد كانت هذه المدينة بين عامي ١٤٣ و ٢٢٥ بعد الهجرة (٧٦٠ - ٨٤٠ م) عاصمة لدولة الاويغور التركية الجنس والمناوية المذهب . والمعروف أن أمراء السلاجقة وقوادهم كانوا يستخدمون في بطانتهم كتّابا من أصل اويغوري . وأكبر الظن أن أثرهم في قيام مدرسة العراق كان أعظم من أثر أتباع الكنيسة المسيحية في بلاد الشام والجزيرة . وكذلك كانت صناعة التحف المعدنية زاهرة في العصر السلجوقي . وكانت مقاطعة خراسان في طليعة الأقاليم السلجوقية التي امتازت في هذا الميدان ؛ ولا غرو فانها كانت في عصر الدولة السامانية (٢٦١ - ٣٨٩ هـ أي ٨٧٤ - ٩٩٩ م) مركزا عظيما لانتاج التحف والأواني من البرونز ، وتزينها بالزخارف الإيرانية القديمة ذات الطراز الساساني . ونحن نعرف في بعض المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة عددا كبيرا من التحف المعدنية لا تزال عليها زخارف من الطرز التي سبقت العصر الإسلامي ؛ ولكن فيها بعض تفاصيل دقيقة تظهر لذوى الخبرة وتدل على أن هذه التحف مصنوعة في صدر الإسلام ، واحتفظ الفنانون في صناعتها بالأساليب الفنية الساسانية ، بل احتفظوا عدا ذلك بأشكال التحف والأواني القديمة . أما في عصر السلاجقة فقد ذاعت شهرة خراسان بصناعة التحف من النحاس والفضة وتطبيقها (تكفيتها) بالفضة في القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادي عشر والثاني عشر بعد الميلاد) . وكانت هذه التحف تزين في أغلب

الأحيان بأشرطة أفقية من الزخارف فيها كتابات نسخية، تنتهى بعض قوائم الحروف فيها برسوم رؤوس آدمية، وفيها رسوم راقصات وفرسان ومناظر طرب وموسيقى وبهلوان وما الى ذلك مما سيأتى الكلام عليه حين تفصل الحديث عن صناعة التحف المعدنية فى الفن الايرانى .

على أن المدينة التى قدر لها أن تصبح أعظم مركز لصناعة التحف المعدنية المنزلة بالفضة والذهب هى مدينة الموصل فى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثانى عشر والثالث عشر بعد الميلاد) . وامتازت منتجاتها بدقة الزخارف المطبقة أى المطعمة، وباستخدام الذهب فى التطبيق أو التكفيت، مما أكسب تلك التحف جمالا وإبداعا عظيمين؛ ولا عجب فقد كانت كراهية اتخاذ الأوانى من المعادن النفيسة سببا فى العمل على تطبيق النحاس والبرونز بزخارف الفضة والذهب .

وقد كان لمدرسة الموصل أكبر الأثر فى تطور صناعة المعادن فى سائر الأقطار الإسلامية؛ فقد رحل منها صناع كثيرون الى القاهرة وحلب وبغداد ودمشق، وأسسوا مدارس جديدة لصناعة التحف المعدنية وتطبيقها بالفضة والذهب فى أسلوب فنى يظهر فيه التأثير بأصاليب مدرسة الموصل فى هذا الميدان. وازدهرت صناعة الخزف فى العصر السلجوقي، وظهرت المهارة التى ورثها صناع الخزف الايرانيون والعراقيون عن العصور القديمة . وأقبل القوم على استخدام القاشانى لتزيين الجدران، والخزف لصناعة الأوانى الجميلة؛ وذاعت شهرة مدينتى الرقة والموصل؛ ولكن الذى يعنينا فى هذا المقام هو مركز ثالث من مراكز إنتاج الخزف فى العصر السلجوقي بل هو أعظمها على الإطلاق.

وتقصد مدينة الري، جنوبي طهران . فقد ظلت هذه المدينة حتى القرن السابع الهجري (النصف الأول من القرن الثالث عشر الميلادي) مقر صناعة زاهرة جدًا، وموطنا لانتاج أنواع دقيقة وبديعة من الخزف الذي أكسب إيران في هذا الميدان شهرة لا تدانيها شهرة الصين في ذلك العصر، والذي امتاز بتنوع أشكاله وجمالها وإبداع زخارفه واتزانها . والواقع أن أكبر مركز لصناعة الخزف ذي البريق المعدني كان في مصر إبان العصر الفاطمي . ثم أصبحت القيادة في هذا الميدان لمدينة الري منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) .

وتوصل الخزفيون فيها إلى التجديد في صناعتهم إبان القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) فلم تعد منتجاتهم مقصورة على النوع الذي يعرف باسم « جبري »^(١) وينسب معظمه إلى ما بين القرنين الرابع والسادس (العاشر والثاني عشر بعد الميلاد) . وهو شعبي يمتاز بزخارفه المحفورة حفرا عميقا على أرضية من الفروع النباتية ، والتي تذكر بعض الشيء بالزخارف الساسانية في رسومها المكونة من حيوان أو طائر، يكسبه الحفر العميق شيئا من البروز . أجل، وفق الخزفيون بمدينة الري في القرن السادس (متصف القرن الثاني عشر الميلادي) إلى صناعة الخزف ذي البريق المعدني ويسمونه « مينائي » .

(١) في اللغة الفارسية حرف بعد الكاف ، اسمه « جاف » ؛ ويكتب كافا تزيد خطا أفقيا فوق جزئها العلوي ؛ وينطق جيا بغير تعطيش ، كما ينطق المصريون الجيم ، وكما ينطق حرف g في الانجليزية go و give ؛ ولذا آثرنا أن نرسمه جيا . والحق أن كلمة « جبري » تكتب في الفارسية « كبرى » مع خط أفق فوق الكاف . وسوف تتبع تلك القاعدة في كتابة الكلمات الفارسية في هذا الكتاب ، على الرغم من أن « الجاف » تكتب في العربية كافا في معظم الأحيان .

وهو في أغلب الأحيان آنية — وفي بعض الأحيان لوحات — مدهونة بطلاء أبيض، فوقه رسوم متعددة الألوان من صور آدمية، وفرسان، وأمراء على عروشهم، وحيوانات وطيور، وصور توضح قصصا من الأدب أو التاريخ الايراني كقصة بهرام جور وخسرو وشيرين، وما الى ذلك من الرسوم الدقيقة التي تشبه رسوم المخطوطات في المدرسة السلجوقية، والتي كان بعض أجزائها مذهبا. ومن المحتمل أن يكون مصورو المخطوطات قد اشتهروا في رسم الزخارف على بعض تلك الأواني الخزفية. بيد أن عددا منها كانت رسومه من الفروع النباتية وليس فيها رسوم آدمية؛ كما أن بعضها كان طلاؤه أزرق أو أخضر. وثمة نوع كانت زخارفه بارزة ومجسمة. كما سنرى في الفصل الذي سنعقده للكلام على الخزف الايراني عامة.

أما صناعة الزجاج وتمويهه بالمينا فقد كان مركزها في العصر السلجوقي منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) في إقليم سورية؛ وكانت زخارفه الدقيقة تشبه زخارف الخزف المصنوع في الري والمتحف المعدنية المصنوعة في الموصل.

وقد ازدهرت في عصر السلاجقة صناعة السجاد التي كانت قبل ذلك في يد القبائل الرحل بآسيا الوسطى؛ ومما يؤسف له أننا لا نعرف اليوم نماذج من هذه الصناعة بايران في العصر المذكور؛ فان ما بقي من منتجات تلك الصناعة لا يتجاوز بعض قطع تنسب الى آسيا الصغرى، وقد كانت في مسجد علاء الدين بقونية وهي اليوم محفوظة بالمتحف الاسلامي في استانبول. وألوان هذه القطع من مختلف درجات الأحمر والأزرق؛ وكانت الأرضية في ذلك السجاد مزينة بزخارف هندسية مكررة أو برسوم

أشكال صغيرة كثيرة الأضلاع؛ ويحف بالأرضية من الجهات الأربع إطار من رسوم حروف كوفية لا تقرأ .

ولم يكن عصر السلاجقة من العصور الذهبية في تاريخ الفنون فحسب؛ بل ازدهرت فيه الثقافة الإيرانية الإسلامية في ميادينها المختلفة ، ولا سيما في عصر ملكشاه ووزير نظام الملك ، الذي ألف كتاب « سياسة نامه » ، وأنشأ المدرسة النظامية في بغداد ، وشمل برعايته أعلام المفكرين في عصره مثل الغزالي وعمر الخيام^(١) .

على أن السلاجقة في آسيا الصغرى أتيح لهم القيام بعمل حازم جليل ، فقد قضوا على الصبغة البيزنطية التي كانت سائدة في تلك البلاد منذ العصور القديمة وجعلوها « منطقة نفوذ » إيرانية؛ فصارت الثقافة الإيرانية والأساليب الفنية الإيرانية صاحبة السيادة في بلاطهم بمدينة قونية ، وظل تأثير الطرز الفنية الإيرانية عظيما في الهائر والتحف الفنية التي أنتجتها تركيا منذ عصر السلاجقة حتى عصر الأتراك العثمانيين .

(١) راجع مادة « نظام الملك » في دائرة المعارف الإسلامية .

الطراز الايراني الترى

كان المغول أو التترقبائل رحل من صحراء غوبى ؛ وأفلحوا فى القبض على زمام السلطان فى الصين ، ثم انطلقوا بقيادة جنكيز خان يفتحون الاقليم بعد الآخر حتى أقاموا لأنفسهم عاهلية أسبوية عظمى ، وامتد سلطانهم الى بعض الأقاليم الأوربية حيناً من الدهر . وقد شنوا الغارة على بلاد ما وراء النهر وشرقى إيران سنة ٦١٨ هـ فخرّبوا كثيرا من المدن التى مرت جيوشهم بها^(١) . واستطاع هولاكو حفيد جنكيزخان أن يفتح بغداد سنة ٦٥٦ هجرية (١٢٥٨ م) وأن يقتل المستعصم آخر خلفاء بنى العباس فيقضى على الخلافة العباسية فى العراق قضاءً مبرماً ، بعد أن كان السلاجقة قد جردوها من كل سلطان دنيوى . وجدير بنا أن نذكر أن المغول ، حين قضوا على دولة ملوك خوارزم فى النصف الأول من القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) ، كانوا غرباء عن المدنية الايرانية ، ولم يكونوا قد أخذوا من الحضارة بنصيب وافر ؛ ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالثقافة الصينية فى الشرق والثقافة الايرانية فى الغرب ، فعملوا بعد ذلك على رعاية الفنون والآداب .

وأسس هولاكو فى إيران أسرة حكمها حتى سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) وهى الأسرة الاياخانية ، التى تهذب أفرادها وأتباعهم بالحضارة الايرانية ، ثم اعتنقوا الاسلام ؛ ولكنهم لم يقطعوا أسباب العلاقة بينهم وبين أقربائهم من المغول

(١) راجع C. D' Ohsson : Histoire des Mongols ؛ و H. H. Browne : Literary History of Persia ؛ و Howorth : History of the Mongols.

في الشرق الأقصى؛ ولذا امتاز عصرهم في إيران بتأثير الأساليب الفنية الصينية في فنون إيران .

على أن خلفاء هولاء لم يفتنوا في بداية الأمر الى ما في نمو النظام الاقطاعي في إيران من خطر على دولتهم، فذب اليها الانحلال وانقسمت إيران بعد سقوط هذه الأسرة الى دويلات محلية، كالدولة المظفرية في إقليم فارس وكرمان، ودولة الكرت في هراة، ودولة الجلائريين في العراق، وغيرها من الدويلات التي ظلت قائمة حتى قضى عليها تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي)، حين استقر له الأمر في بلاد ما وراء النهر، وبدأ سلسلة فتوحات أخضع فيها إيران وجزءا من جنوبي روسيا والهند وهزم جيش بايزيد سلطان الأتراك العثمانيين عند أنقرة سنة ٨٠٤ هـ (١٤٠٢ م) .

وبعد وفاة تيمورلنك سنة ٨٠٧ هـ (١٤٠٥ م) أفلح ابنه شاه رخ في الاستيلاء على عرش إيران وبلاد ما وراء النهر، واتخذ مدينة هراة عاصمة له، فازدهرت فيها الفنون والآداب على يده وفي عهد خلفائه، حتى قامت الأسرة الصفوية سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وتطور الفن برعايتها تطورا أدى الى قيام طراز فني جديد .

ومهما يكن من الأمر فقد دمر المغول في فتوحاتهم كثيرا من المدن، وهرب من طريقهم، الى مصر وغيرها من الأقطار الاسلامية، كثير من الصناع والفنانين؛ ولكن كل هذه الأحداث كانت عارضة؛ فان هولاء وخلفاءه كانوا يشملون رجال الفن بعنايتهم، بل كانوا حين يخربون المدن يعنون بانقاذ الفنانين وأرباب الصناعات . والواقع أنهم أصابوا قسطا وافرا

من التوفيق في النهضة بالفنون والصناعات والآداب . أما تيمورلنك فقد كان الخراب يتبع جيوشه أينما حلت ، وكانت قسوته مضرب الأمثال ، ولا سيما أن ضحاياها في إيران والهند وآسيا الصغرى كانوا مسلمين مثله ؛ ولكنه ، إن كان قد نحرّب دهلّ وشيراز و بغداد ودمشق ، فقد فعل ذلك لتجميل عاصمته سمرقند التي كان يعمل على أن تصبح عروس الشرق في المدنية والفنون ؛ بل إنه ذهب الى حد اعتبار الاشتراك في بناء عمارته فرضاً على مهرة البنائين في الأقاليم المختلفة من دولته ؛ فكان يستقدمهم ، وكانوا يأخذون على عاتقهم تحقيق مشروعاته ، كما كان الأمر في نظام « الليتورجيا » Leiturgia أو « العمل للشعب » عند الاغريق القدماء ، حين كان الأغنياء أو القادرون على عمل من الأعمال يكلفون بعمله أو بالانفاق عليه فترة من الزمن ، مساهمة منهم في الخدمة الاجتماعية .

والواقع أن التخريب الذي ينسب الى غارات المغول بولغ في نتائجه بعض المبالغة ؛ فقد حدث حقيقة أن كسدت صناعة البناء ، وتهدمت عمارات كثيرة ، وهاجر الصناع والفنانون الى آسيا الصغرى والى مصر كما ذكرنا ، وكما يظهر من قول المؤرخ المصرى تقى الدين المقرئى : " فلما خرب المشرق والعراق بهجوم عساكر الترى منذ كان جنكزخان فى أعوام بضع عشرة وستمائة الى قتل الخليفة المستعصم ببغداد فى صفر سنة ٦٥٦ كثر قدوم المشاركة الى مصر وعمرت حافى الخليج الكبير وما دار على بركة الفيل وعظمت عمارة الحسينية ^(١) " .

ولكن ما فعله المغول وتيمور وخلفاؤه في سبيل الفن وتشجيع الفنانين يجعلنا نقض الطرف عما حدث في حروبهم الأولى من تدمير واضطهاد . وبعد فان الطراز الإيراني الترى يمتاز بأنه مشبع بالأساليب الفنية الصينية التي غمرت إيران نفسها وما جاورها من البلدان التي تأثرت بفنونها ، ولا سيما مصر في العصر الفاطمي^(١) .

أما في العمارة فان بناء الأضرحة المشيدة على شكل الأبراج ظل شائعا في عصر المغول كما كان في عصر السلاجقة . ويظهر ذلك جليا في الضريح المشيد في مدينة مراغة والذي ينسب لاحدى بنات هولاكو ، وهو مكون من برج مزين بفسيفساء من الفخار المطلي وفوقه هرم ذو قاعدة مئنة ، ولكن الأضرحة ذات القباب زادت عظمة ونخامة ، بازدياد مساحتها وارتفاعها وبكثرة استخدام العقود فيها كما نرى في ضريح السلطان الجايتو خداينده في مدينة سلطانية ، حيث نلاحظ أن المهندس قد توصل الى زيادة تأثير العلو والارتفاع بأعمدة بناها حول قاعدة القبة كأنها المآذن المشوقة^(٢) .

على أن أشهر الأضرحة التي تنسب الى الطراز الإيراني الترى موجودة في قرافة بسمرقند ، دفن فيها كثيرون من أفراد الأسرة التيمورية . وأبداع هذه الأضرحة على الاطلاق هو ضريح تيمورلنك نفسه « جورامير » ، بنى

(١) أنظر في كتابنا « كنوز الفاطميين » (ص ١٦٥ — ١٧٢) ما كتبناه عن تأثير الصين في الفنون الإسلامية ، وما أشرنا اليه من مصادر ومراجع .

وراجع ما كتبه الأستاذ فييت من الهوامش في ترجمة كتاب البلدان لليمقوي ، ولا سيما ص ٤١

(٢) راجع E. Diez : Die Kunst der islamischen Völker ص ٨٢ وما بعدها .

سنة ٨٠٨ هـ (١٤٠٥ م) ؛ ويتكوّن من قاعة صليبية الشكل فى مئمن تقوم فوقه اسطوانة عليها قبة مضلعة . والاسطوانة مزينة بشرىط من الكتابة الكوفية بقوالب الطوب المطلب بالمينا ، كالطوب الذى يغطى أضلاع القبة نفسها . ولا ريب فى أن مظهر هذا الضريح من الخارج ومن الداخل ، بما فيه من حنايا ومقرنصات ، يبعث فى النفس الرهبة والاعجاب ، ويجعله من أروع العماىر الاسلامية على الاطلاق (أنظر شكل ١٤) .

أما المساجد فى الطراز الايرانى المغولى فقد زادت أناقة واتزاناً كما يظهر فى مسجد قرامين وفى جامع جوهر شاد بمدينة مشهد . ويمتاز هذا الجامع الأخير بتناسب أجزائه المختلفة . وشاع فى عصر التيموريين بناء المساجد التى تعلوها قبة ضخمة ويؤدى إليها مدخل عال يلفت النظر بعظمته ونفامته . ومن أبداع العماىر التى تنسب الى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) الجامع الأزرق الذى شيد بمدينة تبريز فى منتصف هذا القرن . وكانت فى وسطه قاعة كبرى عليها قبة وحولها قاعات أخرى وفى أحد جوانبها مقبرة مقنطرة أو مقبية . وقد زين هذا المسجد بفسيفساء من الخزف غاية فى الابداع والجمال ، وفيها اللون الأزرق الفاتح والأزرق الغامق والأصفر والأخضر الغامق ، كما أن فيها بعض الفروع النباتية المذهبة .

وقد عظم شأن المدارس فى العصر التيمورى ؛ ولكن لم يطرأ على بنائها فى هذا الطراز تغيير كبير . ومن الأمثلة التى لا تزال باقية فى حالة جيدة مدرسة نرجرد على مقربة من الحدود الأفغانية ؛ وقد شيدت سنة ٨٤٩ هـ (١٤٤٥ م) . على يد مهندسين معماريين من شيراز ؛ وتتكوّن من صحن مربع تحيط به أربعة إيوانات ذات طابقين وأقبية اسطوانية الشكل وعقود

ايرانية مدنية . ومما يلاحظ في كثير من تلك المدارس وجود منارة اسطوانية مرتفعة تحف بجانب المدخل المستطيل الشكل أو المربع ، ويتوسط المدخل عقد ايراني كبير .

واستخدم البنائون الحص بكثرة في زخارف العمار ايرانية الترية ولا سيما في المحاريب ، ولكن التجديد الحقيقي في زخارف العمار التي تنسب الى هذا الطراز انما هو استخدام الخزف والقاشاني المختلف الأنواع . والواقع أن أولئك الفنانين أتيح لهم أن يصلوا في الزخرفة بقوالب الآجروفسيفساء القرميد والخزف الى غاية الابداع والاتقان ، ولا سيما في العصر التيموري الذي ينسب اليه المسجد الأزرق في تبريز . وقد غلبت هذه التسمية على المسجد المذكور للون القاشاني الذي يغطي جدرانه . ولا ريب في أن الفسيفساء الخزفية في هذا المسجد تبدو كأنها رسمت بدقة توازي دقة الفنانين الذين كانوا يشتغلون بزخرفة صفحات الكتب وتذهيبها ، فضلا عن أن هذه الفسيفساء الخزفية المتعددة الألوان تذكر بما أولع به القوم في بلاد ما وراء النهر ، من تعدد الألوان في سجاجيدهم .

وعنى الفنانون في ذلك العصر باستخدام المقرنصات أو الدلايات في تزيين العمار عناية تذكر بما اتجه اليه زملاؤهم في الطراز الأندلسي المغربي ، كما نرى في قصر الحمراء ، حيث أسرف الفنانون في استخدام المقرنصات إسرافا كاد يؤدي الى الملل وفقد البساطة الفنية ، بينما أفلح الايرانيون في استعمال هذه الزخارف بدون مبالغة تفقد عمائرهم الاتزان والاحتشام .

على أن الفنانين الايرانيين في عصر المغول كانت لهم مهارة عظيمة في كسوة العمار بنجوم من القاشاني ، يملأون ما بينها من الفراغ بلوحات

أخرى صليبية الشكل ، كما استخدمت المحاريب المصنوعة من القاشاني اللامع ذى البريق المعدنى (انظر شكل ٣١ و ٣٢) . والظاهر أن مركز صناعة هذا القاشاني كان قد انتقل فى ذلك العصر من مدينة قاشان الى قرامين . أما فى العصر التيمورى فقد انقضى عهد القاشاني ذى البريق المعدنى ، واستخدمت لكسوة الجدران تربيعات مختلفة الألوان .

ويظهر تأثير الشرق الأقصى واضحاً فى العناصر الزخرفية التى استخدمت فى الطراز الايراني المغولى ، كالحوانات الخرافية والصور الآدمية ذات السحنة الصينية . واحتفظت بغداد بشهرتها فى كتابه المصاحف بالخط الجميل وتذهيبها ، وأصاب الخطاطون فيها توفيقاً عظيماً فى الخط النسخى الكبير . وكانوا يحددون الحروف بالذهب ويزينون الأرضية بالفروع النباتية الجميلة . وفى نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) انتقلت الزعامة فى هذا الفن الى مدينتى تبريز وسمرقند .

والواقع أن فنون الكتب ازدهرت فى عصر المغول ازدهاراً سوف نعرض له فى الصفحات القادمة . وحسبنا أن نذكر الآن أن المصورين كانوا يشتركون أحياناً فى رسم زخارف القاشاني والخزف ، وأن الأساليب الفنية الصينية كانت غالبية فى بداية عصر المغول ، ثم هضمها الايرانيون وحوّروها تحويراً جعلها توافق روحهم الايرانية والاسلامية . وثمة مخطوطات نرى فى بعض صورها تأثير الأساليب الفنية الصينية كما نرى فى البعض الآخر بقاء الأصول الموروثة عن المدرسة السلجوقية . وخير مثال على هذا مخطوط من كتاب جامع التواريخ للوزير رشيد الدين يرجع الى سنة ٧١٤ هـ (١٣١٤ م) ،

لا يزال جزء منه محفوظا الآن في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن، والجزء الآخر في مكتبة جامعة أدنبرا .

وشهد الطراز الإيراني المغولي تجديدا في فن الخط الجميل فابتدع مير علي خط «نستعليق» وبلغ هذا الخط غاية الجمال والابداع على يد سلطان علي المشهدي، الذي سُمي «سلطان الخطاطين» وقد توفي سنة ٩١٩ هـ (١٥١٣ م) ^(١) .

أما صناعة السجاد فليس لدينا ما يشهد بازدهارها في ذلك العصر اللهم إلا في بلاد القوقاز التي كانت تنتج أنواعا من السجاد، قوام زخارفه حيوانات خرافية وحقيقية مرسومة بطريقة اصطلاحية ظاهرة . بينما بدأت الأقاليم الإيرانية نفسها في صناعة السجاد ذي الحمامة، أي الصرة؛ ولكن هذه الصناعة لم تبلغ عصرها الذهبي إلا في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

وطبيعي أن انتشر الحرير الصيني في إيران على يد المغول؛ وقلد الإيرانيون زخارفه أكثر مما كانوا يفعلون قبل ذلك، فأنتجوا أنواعا جيدة من الديباج كانوا يصدرونها إلى البلاد الأجنبية؛ وقد عثر على نماذج منها في بعض المقابر بمدينة فيرونا Verona الإيطالية . وكانت زخارفها من الحيوانات الخرافية والزهور الصينية والكتابات العربية .

على أن هذا الطراز لم يصب نجاحا كبيرا في صناعة المعادن، بل إن الدقة التي عرفناها في الطراز السلجوقي عند الفنانين الذين اشتغلوا بتطبيق البرونز والنحاس بالمعادن النفيسة، هذه الدقة اختفت أو كادت، اللهم إلا على السيوف

(١) انظر Huart: Calligraphes et Miniaturistes ص ٣٢١ — ٢٢٣

وراجع كتاب «پیدایش خط وخطاطان» (بالإيرانية) تأليف حاجي ميرزا عبد المحمد خان إيراني، ص ١٥٨ — ٢٦٠ (طبع مصر سنة ١٣٤٥ هـ) .

والحناجر والحوذات . وقد ظهرت في ذلك العصر الحوذة الناقوسية الشكل التي كانت تلبس فوق العمامة ، وكان يتصل بها جزء لوقاية القسم الأعلى من الوجه وفيه فتحتان للعينين . أما السيف المستخدم في هذا العصر فكان مستقيماً ذا نصل عريض ، قد طبقت فيه غالباً زخرفة تمثل رسم العراك بين التين والعنقاء . وعلى كل حال فاننا ننتبين في العماير والتحف التي تنسب إلى عصر المغول وعصر تیمور وخلفائه ما امتازت به إيران في الفنون الإسلامية من محافظة على قسط وافر جداً من أساليبها الفنية القديمة ، ومن ميل إلى رسوم الكائنات الحية وإلى الزخارف النباتية الرشيقة .

وصفوة القول أن عصر المغول ، ولا سيما عصر خلفاء تیمور ، كان عصر نهضة عظيمة في الفنون والآداب ، ولعله من الناحية الفنية أقوى العصور في إيران على الإطلاق .

الطراز الصفوى

أفاح الشاه اسماعيل فى أن يستولى على عرش إيران سنة ٩٠٧ هـ (١٥٠٢ م) وأن يؤسس الأسرة الصفوية نسبة الى الشيخ صفى الدين أحد الأولياء فى مدينة أردبيل . وهى أولى الأسرات التى أصبح المذهب الشيعى فى عهدها المذهب الرسمى لبلاد إيران . وكان طبيعيا ألا يتركها العثمانيون — وهم أبطال الجنس التركى والمذهب السنى — آمنة فى أملاكها المترامية الأطراف ، فقامت بين العثمانيين والایرانيين حروب ، انتهت باستيلاء الترك على الجزء الغربى من أملاك الدولة الصفوية ، واضطر الايرانيون الى أن يقيموا داخل حدودهم الطبيعية ، وأن يلتفتوا الى تقاليدهم الوطنية القديمة ، فبعثوا فى البلاد نهضة إيرانية حقة ، وصلت بها فى الميدان الثقافى الى الذروة العليا ، ولا سيما فى عصر الشاه عباس الأكبر .

ويمتاز الطراز الفنى الذى ازدهر فى إيران على يد الاسرة الصفوية بأن كل الأساليب الفنية التى كانت إيران أخذتها عن الشرق الأقصى فى عصر المغول والعصر التيمورى تطورت ، وهضمها الذوق الايرانى ، فبعدت الشقة بينها وبين أصولها الصينية ، كما يمتاز أيضا بزيادة الميل الى قصص الأبطال الايرانيين القدماء ، وبالأقبال على تصوير هذه القصص فى المخطوطات وفى غيرها من التحف الفنية ، وعنى الفنانون فضلا عن ذلك بدراسة بعض نواحي الطبيعة والحياة اليومية ، وتجلى ذلك فى صورهم وفى الزخارف التى استعملوها .

وقد زاد عدد المراكز الفنية في إيران . وكانت تبريز عاصمة الأسرة في البداية ، فعمل فيها أعلام الخطاطين والمذهبيين والمصورين والمجلدين ، وأثر نشاطهم في ميادين فنية أخرى ، فامتد نفوذهم الى تصميم الفسيفساء الخزفية التي كانت تزين جدران العماير وقبابها ، كما ظهر أيضا في زخارف المنسوجات بأنواعها المختلفة . ثم نقل الشاه عباس مقر الحكم الى إصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وعنى بتجميلها ، وبني فيها المساجد والقصور ، وأقام الطرق المعبدة ، فأصبحت هذه المدينة من أزهر مدن الشرق ، وصارت في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) المحور الذي تدور حوله الحياة الفنية الإيرانية ، وطفئ فيها أسلوب رضا عباسي الذي سيأتي الحديث عنه في الصفحات القادمة .

وإذا أردنا أن نفهم طبيعة هذا الطراز الصفوي وجب علينا أن نذكر أمرين : الأول نمو العلاقات بين إيران ودول الغرب واتصال الأمراء الصفويين بالأسرات الحاكمة في أوروبا ، والثاني بقاء ما كان بين إيران والشرق الأقصى من علاقات فنية قديمة .

على أن خلفاء الشاه عباس لم يلبثوا أن انصرفوا الى الاستبداد والخلاعة فاستطاعت الدولة العثمانية أن تحتل إقليم العراق ، الذي كان من أملاك الصفويين الى سنة ١٠٤٨ هـ (١٦٣٨ م) ، حين استولى السلطان مراد الرابع على بغداد وضم بلاد العراق الى الدولة العثمانية ، بعد أن قامت فيه على يد الإيرانيين أضرحة نفخة لكبار رجال الشيعة .

وأخذت عوامل الضعف تذب في الدولة الصفوية ، وقلت عناية امرائها بالفن ورجاله ، فساء نوع المنتجات الفنية وكثر الانتاج بالجملة ،

للأسواق وأصحاب الذوق العادى، ولا سيما الغربيين الذين كانوا يقنعون من تحف الشرق بكل عجيب خارج عن المألوف .

وقد كان الأفغان خاضعين للدولة الصفوية ثم ثاروا عليها في عهد الشاه حسين، وهزموه سنة ١١٣٥ هـ (١٧٢٢ م) . وسقطت إصفهان في يدهم، فكان هذا الحادث إيذانا بسقوط الصفويين، وإن كان بعض أمراءهم ظلوا بعد ذلك يحكمون نحو عشر سنين في إقليم مازندران جنوبى بحر قزوين .

ومن أبدع العماثر التى تنسب الى الطراز الصفوى ضريح وجامع الشيخ صفى الدين بآردبيل . وقد بدئ تشييده فى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، وتم فى منتصف القرن التالى . ويتكون هذا الضريح من مدخل ضخم تليه حديقة مستطيلة توصل الى المبانى التى تحيط بفناء داخلى، يقع الى يساره الجامع القديم . وهو عجيب ومثمن الشكل، فيه ستة عشر عمودا من الخشب، وفيه حنيات للنوافذ، ولا محراب له وإنما تقع القبلة فى اتجاه مدخله . وإلى يمين الفناء ضريح الشيخ صفى الدين ويحواره بهو من الآجر، فى جانبه الأيسر عقد كبير مدبب تعلوه حلية من المقرنصات، وفى البهو عدد من النوافذ، فوقها وتحتها زخارف من الفسيفساء الخرفية .

ومن أنعم المساجد الصفوية مسجد الشاه فى إصفهان، فهو يمتاز بامتداده وضخامته وجمال تخطيطه على الرغم من أن إيواناته الثلاثة غير متصلة، مما يفقد البناء شيئا من الارتباط والتماسك .

أما المدارس فأبدعها مدرسة مادرشاه وقد شيدت فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (نحو سنة ١٧٠٠ م) وتمتاز بإيواناتها العظيمة فى طابقين، وبالقاعة ذات القبة الكبرى فى إيوان القبلة (انظر شكل ٢٦) .

وقد أقيمت أضرحة عظيمة لأئمة الشيعة وكبار رجالهم في العراق ، ولا سيما في كربلاء وسامرا والنجف ، وكانت تمتاز بقبابها البصلية الشكل ومناراتها الاسطوانية المرتفعة .

وكانت العماثر الدينية في العصر الصفوى تحلى بالفسيفساء الخزفية ذات الألوان الجميلة ورسوم الزهور والفروع النباتية البديعة ، مما أكسبها طابعا خاصا تجلى فيه ما للإيرانيين من ذوق جميل ، وغرام بالفن ، ودراية بما للألوان الهادئة المنسجمة من سحر وجاذبية .

على أن الطراز الصفوى عنى على الخصوص بالقصور وبتخطيط المدن وتشيد المرافق العامة ، كما يتجلى في إصفهان التى عمل الشاه عباس الأكبر وخلفاؤه على تجميلها بالعماثر الجميلة التى تحيط بميدانها المتوسط «ميدان شاه» ، فضلا عن الحدائق والأشجار المغروسة في الطرقات الطويلة المعبدة ، مما جعل تلك المدينة آية في الحسن والنظام كما يظهر من وصف الرحالة الفرنسى جان شاردان Jean Chardin (١٦٤٣ - ١٧١٣) الذى زارها في عصرها الذهبي ، وأعجب بقصورها الأنيقة المشيدة في الحدائق الغناء ذات الفسقيات الجميلة ، وما الى ذلك مما امتازت به إيران ، وكان الشعر الايرانى خير مرآة له .

ولم يعن الصفويون بتشيد القصور فحسب - كقصر جهل ستون وهشت بهشت وآينه خانه - بل عنوا أيضا بتشيد الأسواق والخانات في المدن الكبيرة والطرقات التجارية الرئيسية . والواقع أن معظم العماثر الايرانية في العصر الصفوى من مساجد وأضرحة ومدارس وخانات وأسواق وقصور ، تشترك في طابعها الفنى العام وتمتاز بما فيها من الاتزان وجمال النسب .

أما جدران القصور الصفوية فكانت تكسى بتريعات القاشاني المحلاة بأجزاء من موضوعات زخرفية، تكون في مجموعها صوراً وثيقة الصلة بالصورة التي كانت ينتجها أعلام المصورين في ذلك العصر؛ كما كانت الأسقف والجدران تزين بالتطعيم أو النقوش على «اللاكيه» .

وسوف نرى عند الكلام عن فنون الكتاب أنها وصلت إلى أوج عزها في بداية العصر الصفوي فأصبحت إيرانية الحما ودما . وذاع صيت تبريز في إنتاج المصاحف الفنية الفاتحة وتذهيب صفحاتها الأولى والأخيرة فضلاً عن رؤوس السور وعلامات الأجزاء والأحزاب؛ وزاد إنتاج المخطوطات الجميلة من الشاهنامه ودواوين الشعراء ولا سيما نظامي وجامي وسعدى؛ وكان المذهبون يصيبون أبعد حدود التوفيق في دقة مزج الألوان وإتقان الرسوم الهندسية والفروع النباتية إتقاناً يبدو فيه التوازن والتماثل ولا يترك زيادة لمستريد؛ ولا يظهر إتقان هذه الرسوم في المخطوطات فحسب؛ بل إننا نراه في تريعات القاشاني على الجدران والقباب . أما المجلدون فقد أتيقنوا إنتاج الجلود المذهبة ذات الطبقات والمناطق المختلفة البروز .

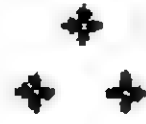
وكان المصور العظيم « بهزاد » حلقة الانتقال من الأسلوب التيموري في النقش والتصوير إلى الأسلوب الإيراني البحت في عصر السولة الصفوية؛ ونبغ كثير من تلاميذه . وبدأت عادة تأليف المرقعات لجمع الصور المستقلة ونماذج الخطوط المنسوبة إلى أعلام الخطاطين والمصورين . ثم ظهر المصور رضا عباسي، وتبعه كثيرون من الفنانين بأصفهان وغيرها من البلدان الإيرانية في رسم السيدات والغلمان ذوي القدود المشوقة .

والواقع أن ازدهار فن النقش والتصوير كان له صدى في سائر ميادين الطراز الصفوي، فامتد نفوذ المصورين إلى رسوم السجاد والمنسوجات

والخزف فى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) .

وسوف يأتى الكلام عن هذه الآثار الفنية النفيسة التى تعد من بدائع الفن الايرانى فى عصوره المختلفة ، فترى السجاجيد الثمينة ذات الألوان الغنية ، والرسوم المختلفة الوثيقة الصلة بزخارف جلود الكتب ؛ كما نرى المنسوجات ذات الزخارف التى تشبه رسوم المخطوطات وتعبر عن غرام الايرانيين بالحدائق وبالقصص المستمدة من تاريخهم الوطنى .

ومما يمتاز به الطراز الصفوى فى ميدان الأسلحة استخدام السيوف المقوسة عوضا عن السيوف المستقيمة العريضة التى استخدمت فى عصر التيموريين ، فضلا عن الخناجر الصفوية التى ذاع صيتها فى أنحاء العالم الاسلامى بجمال زخارفها النباتية والحيوانية .



على أننا نود أن نتحدث عن بعض ميادين الطرز الايرانية كوحدة قائمة بذاتها ، ليتسنى لغير الاختصاصيين من القراء أن يقفوا على بدائع ما أنتجه الايرانيون فى العمارة وفنون الكتاب والخزف والسجاد وغير ذلك ، وليمكنهم أن يروا الطابع العام الذى يميز هذه الآثار الفنية عن غيرها فى سائر الأقطار الاسلامية .

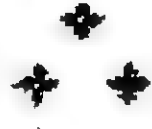
وسوف يتاح لنا فى الصفحات التالية أن نعرض ، بشئ يسير من التفصيل ، بعض ما أجملاه فى هذه المقدمة عن الطرز الفنية المختلفة التى ازدهرت فى الحضبة الايرانية وفى بعض الأقاليم التى خضعت للايرانيين من الوجهة السياسية أو الثقافية .

العمارة

إذا تذكرنا أن الفن هو تعبير الإنسان عن إحساسه الروحي، ورجحته خياله وعاطفته، عرفنا أن الذي يعنينا من العمارة في تاريخ الفن ليس ما يقوم فيها على العلوم الرياضية، وإنما المظاهر التي لا نستطيع شرحها أو تفسيرها بالاستنباط أو بالأدلة الميكانيكية والعلمية. ولعل هذا أكبر الفرق بين ما يعنى به المهندس في دراسة العمارة وما يعنى به مؤرخ الفن.

والمعروف أن فن العمارة عند الغربيين له منزلة عالية. وهم يفرقون بين الفنون الجميلة وبين الفنون التطبيقية والزخرفية، فيسمون الأخيرة في بعض الأحيان الفنون الفرعية^(١) Minor Arts؛ لأنهم يذهبون إلى أن المصور أو المثال في درجة أرق من الصانع الفنان. وهذا صحيح بالنسبة للفنون الغربية؛ ولكن الطرز الفنية الإسلامية كلها ليس فيها إلا العمارة من ناحية، ثم هذه الفنون الزخرفية، التي يسمونها فرعية، من ناحية أخرى؛ لأن الفن الإسلامي لم يعرف المثالين؛ كما أن نقش اللوحات الفنية لم يكن من طبيعته، ولم ينبغ فيه أمثال رفاثيل وروبنز ورمبران؛ فليس في الإسلام فن رئيسي وفنون فرعية؛ وإنما تسود الزخارف في الآثار الفنية الإسلامية من عمائر وتحف؛ بل إن الصانع الفنانين في الإسلام كانوا أكبر عون للمعماريين في تزيين مبانيهم. ولذا فإن أفضل تقسيم للفنون الإسلامية عامة هو تقسيمها إلى عمارة وإلى فنون زخرفية أو صناعية.

(١) أنظر الحاشية رقم ١ في صفحة ١٠ من كتابنا «كنوز الفاطميين».



وإذا أردنا أن نتبين مميزات العمارة الإيرانية بوجه عام وبدون أن ننفذ إلى التفاصيل التي لا تهم غير الاختصاصيين ، وجب علينا أن نعرف المواد التي استخدموها ، وأن نتبين أنواع العناصر التي شيدوها ، والعناصر المعمارية التي ابتدعوها أو نبغوا في استخدامها ، ثم الأساليب الزخرفية التي اتخذوها لترتين مبانيهم .

والمعروف مما كتبه الجغرافيون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) وما بعده أن إيران كانت عامرة بالمدن الكبيرة ، وأن هذه المدن كانت غنية بالعمائر العظيمة ؛ ولكن الواقع أن العمائر الإيرانية التي ترجع إلى العصور الإسلامية القديمة لم يبق منها شيء كثير . ومع ذلك فالتنا - بفضل الآثار التي لا تزال باقية ، والانقراض التي كشفها المنقبون عن الآثار - نستطيع أن نستنبط من الحقائق ما نقف منه على تأثير العمارة الإيرانية الساسانية على العمارة في الأقطار الإسلامية عامة وفي إيران خاصة ؛ كما نستطيع أن نتبين خواص العمارة الإيرانية ، وما كان لها في العمارة الإسلامية من شأن عظيم .

ويمكننا ، بوجه عام ، أن نقسم تاريخ العمارة الإيرانية إلى أربع مراحل كبيرة : الأولى من الفتح الإسلامي إلى نهاية القرن الرابع الهجري (بداية الحادي عشر الميلادي) ، والثانية من بداية القرن الخامس حتى السابع (الثالث عشر الميلادي) ، والثالثة في القرن الثامن (الرابع عشر الميلادي) ، والرابعة من القرن التاسع إلى الحادي عشر (الخامس عشر إلى السابع عشر بعد الميلاد) .

ففي المرحلة الأولى تطورت الأساليب الساسانية تطورا بطيئا . ولم يبق لنا من عمائر هذه المرحلة إلا أطلال غير ظاهرة ، فلا بد من الاعتماد على ما كتبه الجغرافيون والمؤرخون العرب عن المساجد الأولى في إيران والعراق . أما المرحلة الثانية فلا تزال بعض عمائرها قائمة ، ومؤرخة أو يمكن تأريخها ، ولا سيما المدارس والمنارات والأضرحة البرجية الشكل . وجعلها في وسط إيران وشماليها الشرق .

وقد خلفت المرحلة الثالثة عددا وافرا من العمائر التي امتاز معظمها بالعظمة وإبداع النسب وحسن التخطيط والعمل على بلوغ الكمال والاتقان . أما المرحلة الأخيرة فقد بلغت فيها العمارة الإيرانية عصرها الذهبي على يد تيمور وخلفائه ، ثم برعاية بعض ملوك الأسرة الصفوية ، فشيدت العمائر الفخمة من مساجد وأضرحة وخانات وأسواق وقناطر وقصور .

مواد البناء

استخدم الإيرانيون الطوب والحجر والخشب . وكان استخدام الطوب أعم ، لأن نقل الحجر من المحاجر كان يتطلب نفقات طائلة ، ولكنهم لم يكونوا مضطرين إلى ذلك مثل أهل العراق ، الذين لم يكن لهم بد من استخدام الآجر ، لقلة الخشب والحجر ، بينما كان الحجر والخشب موجودين في إيران ، فشيد الإيرانيون في العصور القديمة بعض العمائر الحجرية ، كما شيدوا في العصر الإسلامي بعض الأبنية من الحجر ، تحدث المؤرخون والجغرافيون عنها ، ولا تزال أنقاض بعضها قائمة إلى اليوم .

واستعمل الإيرانيون الجص والقاشاني في زخرفة عمائرهم ، كما سدرى في الصفحات التالية وفضلا عن ذلك استعملوا الطوب نفسه في الزخرفة ،

فكانوا ينشئون منه الأشكال الهندسية وأشرطة الكتابات وما الى ذلك من الرسوم لتزيين العائر والمآذن .

ولعل استخدام الطوب والأحجار الصغيرة في العمارة الايرانية منذ العصور الأولى هو الذى صرف البنائين عن تزيين العائر بالحليات المعمارية المجسمة التى نرى مثلها في العمارة القوطية مثلاً، والتي لا يمكن إتقانها الا بنحتها في الأحجار الكبيرة نحنا دقيقاً . وفضلاً عن ذلك فإن قلة النفقات شجعت المعماريين الايرانيين على كثرة تشييد المباني ومهدت لهم طريق التجارب والابداع فيها، مما لا يتيسر تماماً في العائر الحجرية ذات النفقات الطائلة .

وامتازت بعض البلدان الايرانية - ولا سيما شيراز وإصفهان باستخدام السقوف الخشبية القائمة على الأعمدة ، كما أن بعض المساجد القديمة كان فيها أعمدة من الخشب ، وشيد الايرانيون بعض القباب الخشبية الكبيرة، ولا سيما في قزوین ونيسابور .

تخطيط العائر وزخرفتها

تأثر تصميم العائر الايرانية في الاسلام ببعض الأساليب المعمارية التى ورثها الايرانيون عن الفنون القديمة التى ازدهرت في الهضبة الايرانية وفي بلاد الجزيرة، كالبهو ذى الأعمدة الرفيعة والمدخل ذى العقد الكبير، كما اختلف تصميم العائر في بعض المقاطعات الايرانية عنه في البعض الآخر، بحسب التقاليد المحلية والأحوال الجوية، فكان أهل الشمال، مثلاً، بما فيه من البرد القارس يميلون الى المساجد المسقوفة المغلقة، بينما أقبل أهل الجنوب على تشييد المساجد ذات الصحن والأبهاء المكشوفة .

ولكن تصميم المباني الإسلامية الإيرانية كان بسيطاً إلى حد كبير، وكان المماريون يعوضون هذه البساطة بالعناية بالزخارف، وبالاقتناع بنضارة الألوان في الكسوات الخرفية . والواقع أننا نرى تبايناً عظيماً بين ما في العمائر الإيرانية من بساطة المظهر الخارجي وما ينبعث في داخلها من سحر جذاب وثرثرة زخرفية عجيبة .

ومما يزيد زخارف العمائر الإيرانية الإسلامية فخامة ما في رسومها من تعادل وتناسب، ومن ذوق سليم، أدركها المماريون بتقسيم الجدران إلى إطارات أو حشوات كبيرة أي "بانوهات" تناسب السطح وتخفف السأم الذي قد يبعثه التكرار المعروف في الطرز الإسلامية عامة .

والحق أن العمارة الإسلامية في إيران لا تمتاز بتنوع عناصرها المعمارية بقدر ما تمتاز بالذوق السليم، والوضوح، مع الدقة والنسب الصحيحة المترنة في جمع تلك العناصر والتأليف بينها .

أنواع العمائر الإيرانية في الإسلام

شيد الإيرانيون في العصر الإسلامي كثيراً من المساجد والأضرحة والمدارس والأسواق والخانات فضلاً عن القصور الجميلة .

أما المساجد فقد كان أقدمها ذا إيوانات فيها أعمدة أو أكفاف . وكان استخدام الأعمدة الخشبية في بعض الأحيان سبباً في سرعة تدمير المساجد، ولكن استعمال الأعمدة الحجرية أو المصنوعة من الطوب أصبح شائعاً منذ القرن الثالث الهجري . ولم تكن هذه المساجد الإيرانية الأولى تختلف كثيراً عن سائر المساجد في العالم الإسلامي في ذلك الوقت .

على أن أبين العناصر الإيرانية البحتة في عمارة المساجد ترى في أبنية المدارس ؛ وهي كليات دينية تشبه المساجد في تصميمها ؛ وقد نشأت في إيران على يد السلاجقة ، الذين اتخذوها — كما اتخذها المغول والتموريون من بعدهم — أداة لنشر تعاليم المذهب السني . أما تخطيطها ، فقوامه صحن مكشوف ، تطل عليه قاعات ذات قباب ، ويتكون من كل منها إيوان في وسط كل وجهة من الوجيهات الأربع التي تشرف على الصحن ، وتحف بالإيوانات قاعات ، في طابقين ، يسكنها الأساتذة والطلبة . وأقدم المدارس التي لا تزال قائمة في إيران مدرسة على مقربة من المسجد الجامع في إصفهان ، وترجع إلى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) والواقع أن أعظم الجوامع الإيرانية خليط في تصميمها بين المدرسة والمسجد ذي الإيوانات والأعمدة أو الأكاف ؛ وتمتاز بأن إيوان القبلة فيها كبير يتخذ للصلاة ؛ وعلى جانبيه قاعات ذات قبوات ويمكن الوصول إليها من الصحن ، وفوق هذا الإيوان قبة كبيرة .

وتجلى طبيعة الشعب الإيراني وحبه للحدائق والمياه الحارية فيما نراه من وجود فسقية في صحن المسجد تحف بها الشجيرات والزهور . وكانت الأضرحة في إيران أعم منها في سائر الأقطار الإسلامية ؛ ولا غرو فقد كان الإيرانيون يعظمون أولياء الله ويعنون بذكراهم . وكانت الأضرحة أبنية مربعة وذات قبة تشيد للأولياء والصالحين ؛ مما يكسبها طابعا دينيا ؛ بينما كان الأمراء والأميرات يدفنون في مقابر على شكل أبراج . أما الأضرحة ذات القباب فلعل المماريين تأثروا في بنائها بالعمارة الهلينية والمسيحية الشرقية ، كما أخذ الأمويون قبة الصخرة في بيت المقدس ،

والعباسيون القبة التي لا تزال قائمة في سامرا والتي يظن أنها مدفن الخلفاء العباسيين المنتصر والمعتز والمقتدر^(١). ومن أقدم هذه الأضرحة الإيرانية ضريح اسماعيل بن أحمد الساماني (Δ ٢٩٥ هـ أي ٩٠٧ م) ، وضريح السلطان سنجر السلجوقي (Δ ٥٥٢ هـ أي ١١٥٧ م) .

وكانت مقابر أفراد الأسرات الحاكمة أبراجا اسطوانية في معظم الأحيان، ولها سقف مخروطي الشكل، مما يثبت العلاقة الوثيقة بينها وبين خيام الأمراء عند القبائل الرحل بآسيا الوسطى. وكانت بعض هذه الأبراج ذات جدران مضلعة فتصبح نجمة الشكل، كما في أبراج دماوند والري وقرامين، وعنى الإيرانيون بتشيد الخانات الضخمة لماوى المسافرين والقوافل. وكان أبدع ما في عمائر الخانات مداخلها المشيدة من الأبراج والعقود الشاهقة، مما يكسبها العظمة والفخامة.

بينما كانت الأسواق في إيران — كما في سائر الأقطار الإسلامية — طرقات ذات حوانيت صغيرة، ولكنها امتازت بقبواتها العظيمة وعقودها الضخمة كما نرى في السوق الشاهاني بمدينة إصفهان.

أما القصور فقد كانت مظهرا من العبقرية الفنية الإيرانية، ولكننا لا نكاد نعرف عنها شيئا قبل القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)

(١) أنظر Herzfeld : Archaeologische Reise im Euphrat und

Tigrisgebiet ج ١ ص ٨٣ — ٨٦

(٢) Δ علامة يراد استخدامها بين الاسم والتاريخ لتدل على الوفاة، وذلك عوضا عن علامة الصليب التي يستخدمها الغربيون قبل تاريخ الوفاة، والتي ربما كان في استعمالها للمسلمين بعض الحرج. راجع كتاب مباحث عربية للدكتور بشر فارس ص ١٨

على الرغم من أنقاض قصر السلطان الب أرسلان التي عثر عليها في نيسابور وأنقاض القصور الأخرى التي كشفت في ساوه والرى . وفي العصر الصفوي كانت القصور صغيرة الحجم وكان كل ملك أو أمير يملك عددا كبيرا منها . وقد وصف الأوربيون الذين زاروا إيران في ذلك العصر ما شاهدوه من قصور، فأطنبوا في ذكر ما فيها من أدلة الترف والنعم وحسن الذوق . وذكروا سقوفها الدقيقة، واللوحات المصورة على جدرانها، والآثاث الفاخر في قاعاتها، وأشاروا إلى القاعات التي كانت تها في جدرانها طاقات لوضع الأواني الخزفية الجميلة، على نحو القاعة المشهورة في ضريح الشيخ صفى الدين بآردبيل .

والمعروف أن أعلام المصورين بين القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) كانوا يستخدمون أحيانا في زخرفة جدران القصور وسقوفها بالصور والرسوم؛ وفضلا عن ذلك فقد استعملت المرايا والمنسوجات النفيسة في تزيين الجدران . وصنعت النوافذ الصغيرة من الخشب أو المعدن، وزينت بالرسوم الهندسية وملئت بالخزف أو الجص والزجاج . أما الأبواب فقد بالغ الفنانون في زخرفتها بالرسوم على "اللاكيه" .

وكانت جدران القصور في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي) تزين بلوحات زيتية كبيرة تغطي الاطارات أو "البانوّهات" التي تناسبها على الجدران . وكانت الأساليب الفنية في نقش هذه اللوحات تشهد بتأثرها بالأساليب الفنية الغربية . ويظن بعض مؤرخي الفنون أنها كانت بريشة فنّانين غربيين من ذوى المواهب العادية نزحوا إلى إيران ليظهروا فيها بدلا من العيش في بلادهم وتحمل منافسة ليسوا أهلا لها ؛ ولكن هذا القول مردود إلى حد كبير بوجود امضاءات مصوّرين إيرانيين على بعض

هذه اللوحات . وخير الأمثلة لذلك عشر لوحات نفيسة في مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم بالقاهرة ، كانت تزين جدران بعض القصور الإيرانية . وهي بالزيت ومساحة كل منها 185×260 سنتمترا أو أكثر بقليل . وبعضها مؤرخ سنة ١١٤٠ هجرية (١٧٢٨ ميلادية) وعليه إمضاء المصور زين العابدين . وموضوعاتها مختلفة ؛ فعلى اثنتين منها رسوم أشخاص لعلمهم من الأمراء والأميرات . وعلى الأخرى رسوم فسقيات أو مناظر فواكه وزهور^(١) . وهذه التحف الفنية الثمينة بديعة على الرغم من تأثرها بالفن الغربي . والواقع أن الفنان احتفظ فيها بالروح الإيرانية ، وأثبت أن العبقرية الإيرانية في التصوير لم تكن وقفا على توضيح الكتب بالرسوم الصغيرة التي سيأتي شرحها في الصفحات التالية .

العقد الإيراني المدبب

عرفت العمارة الإيرانية القديمة العقود نصف الدائرة والعقود المدببة والعقود البيضاوية . وفي القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ذاع استخدام العقد المدبب ، الذي أصبح من ميزات العمارة الإسلامية ، ونقلته عنها بعض الأقاليم الغربية . وسرعان ما عم استعمال العقد المدبب في كل العمار الإيرانية وصار ينسب إلى إيران ، حيث كان ارتفاعه يبلغ في بعض وجهات مساجدها زهاء عشرين مترا . وكانت العقود الفخمة تكسب المباني الإيرانية سحرا وجلالا عظيمين ، وفي وجهات المساجد كانت القبوات والمقرنصات تزين باطن العقد وتعلو المدخل الصغير الذي يوصل إلى داخل المسجد . ولعل أبداع أمثلة العقد الإيراني المدبب ما نراه في مسجد شاه باصفهان .

(١) انظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧ .

القبوات

استخدم المعمار يون الساسانيون القبوات نصف الاسطوانية في التغطية .
 ونبغ الايرانيون المسلمون في بناء القبوات العظيمة ، ولا سيما في عمائر الأسواق
 كالسوق الشاهاني في إصفهان ، وفي بعض المساجد كمسجد شاه والمسجد الجامع
 في إصفهان أيضا . ولعل البناء باللبن كان عاملا كبيرا في إتقان القبوات على
 اختلاف أنواعها .

^(١)القباب

والمعروف أن القباب كانت تبنى فوق معابد النار في إيران ، قبل العصر
 الاسلامي ، ولا تزال أطلال بعض العائر الايرانية الساسانية قائمة ، ويمكن
 بوساطتها تصور أحجام القباب التي كانت تعلوها والتي أفلح المعمار يون
 الايرانيون في إقامتها على قاعدة مربعة ، فسبقوا بذلك روما التي لم تتقن في هذا
 الميدان الا إقامة القباب على دائرة من الأعمدة أو على قاعدة اسطوانية مستديرة .
 وقد استخدم المعمار يون الايرانيون للوصول الى هذا الغرض الدلايات أو
 المقرنصات ، لتنهض الأركان بالتدرج حتى تصل الى مستوى استدارة القبة .
 وامتازت القباب الايرانية بارتفاعها ودقة نسبها وجمال استدارتها ، وكانت
 في أكثر الأحيان بصلية الشكل ، وذات ألوان سحرية جذابة بفضل كسوتها
 بتربيعات القاشاني .

المآذن

كانت أغلب المآذن الايرانية اسطوانية ، وذات زخارف هندسية
 في الطوب ، أو ذات كسوة من القاشاني ، وفي أعلاها ردهة تقوم على دلايات

(١) انظر مادة «قبة» في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية .

أو مقرنصات وتكسب المأذنة شكل الفنار . وقد أصبح لمعظم المساجد منذ القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) مأذنتان محفان بالمدخل وتحتفى قاعدة كل منهما خلفه ، اللهم الا فى بعض المساجد مثل جواهر شاد ، فانهما ظاهرتان وتزيدان المدخل ضخامة وارتفاعا .

والظاهر أن الإيرانيين اختاروا هذا الضرب من المآذن متأثرين بالأعمدة التى كانت تقام لعبادة الشمس منذ العصور القديمة فى الحضبة الإيرانية ، و ببعض الأبراج الهندية القديمة ، ومهما يكن من الأمر فان هذه المآذن الإيرانية تختلف عن سائر المآذن التى بناها المسلمون فى الشام ومصر وشمالي افريقية ، فى أنها لا طبقات لها ولا نوافذ . فالمأذنة الإيرانية بناء شاق مبنى لذاته ، وليس لتهياً فيه سلام تقود الى ردهات أو دورات يسير فيها المؤذن . وفضلاً عن ذلك فان المنارة الإيرانية الاسطوانية الشكل والشاهقة الارتفاع قد عم استعمالها فى إيران منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، بينما ظلت المآذن فى القسم الغربى من العالم الاسلامى موكولة الى ذوق الأفراد فلم يتقيدوا فى أغلب الأحيان بضرب معين منها .

والواقع أن المآذن الإيرانية لم تكن تستخدم فى الأذان ، بسبب ارتفاعها العظيم ، وانما كان المؤذن يؤدي مهمته فوق سطح المسجد . وقد كتب بعض العلماء أن هذه المنارات الاسطوانية المشوقة يخالها الناظر من بعيد « مدخنات » مصنع من المصانع . وطبعاً أن فى هذا التشبيه شيئاً من الغلو والمبالغة^(١) .

(١) راجع مادة « منارة » فى الجزء الثالث من دائرة المعارف الاسلامية .

المقرنصات^(١)

المقرنصات أو الدلايات حليات معمارية تشبه خلايا النحل وترى في العمار مدلاة في طبقات مصفوفة فوق بعضها وتستعمل للزخرفة المعمارية، أو للتدرج من شكل الى آخر، ولا سيما من السطح المربع الى سطح دائري تقوم عليه القباب، كما تقوم في بعض الأحيان مقام «الكوابيل»، حين تتخذ أسفل دورات المؤذن في المنارات. وأكثر ما استخدمها المعماريون الإيرانيون في وجهات العماثر، ولكنهم وفقوا في جعلها لا تثقل البناء أو تطغى على أصوله.

الحليات المعمارية المجسمة

سنرى أن المعماريين الإيرانيين في الاسلام اتخذوا الزخارف المسطحة من القاشاني لتزيين عماثرهم. والواقع أنهم تجنبوا الحليات المعمارية المجسمة مما ناءت تحته العماثر الأوربية والهندية. وقد كان تزيين الجدران بهذه الزخارف المسطحة التي لا ظل لها أكبر عامل في الوضوح والبساطة، والهدوء والاتزان، وما الى ذلك من الصفات التي تتجلى في العماثر الإيرانية، فتكسيها الجمال مع الاعتدال. وحسبنا أن نوازن بينها وبين المباني الهندية في العصر الاسلامي لتبين الفرق الشاسع؛ فأننا نجد جدران العماثر الهندية مثقلة بالزخارف المعمارية البارزة والمجسمة، مما يسلب البناء مظهر البساطة، ويكسب هيأته العامة شيئاً من التعقيد والاضطراب.

الزخارف الحصية

أتقن الإيرانيون استخدام الحص في الزخرفة منذ العصر الساساني كما نرى من الزخارف الحصية، التي كشفتها البعثة الألمانية في أطلال المدائن

(١) أنظر مادة «مقرنص» في الجزء الخامس (الملاحق) من دائرة المعارف الاسلامية.

(اكتيسيفون) ، والمحفوظة الآن في القسم الاسلامي من متاحف برلين ،
وكما تشهد بذلك أيضا الزخارف الحصية ، التي عثر عليها بجوار قرامين ،
والمحفوظة الآن في متحف بنسلفانيا بالولايات المتحدة ^(١) .

وقد أبدع المعماريون في استخدام الحص في العصر الاسلامي . وخير مثال
لذلك الزخارف الحصية الدقيقة في عقود جامع ناين ومحرابه وهو أقدم المساجد
الإيرانية التي لا تزال قائمة . ويقع في بقعة هادئة بين مدينتي يزد وإصفهان .
وزخارفه الحصية الدقيقة ترجع كالبناء نفسه الى القرن الرابع الهجري (العاشر
الميلادي) ، وتتكون من رسوم نباتية وهندسية تذكر بالزخارف العباسية التي
عثر عليها في أطلال سامرا ، ولكنها تمتاز عنها بأفاريز الكتابة الجميلة ^(٢) .

وقد وصلتنا زخارف حصية إيرانية من عصر السلاجقة تمثل أشكالا
أدمية وحيوانية ، ذات قيمة فنية عظيمة ^(٣) .

ومما عثر عليه المنقبون عن الآثار في ساوه والري نماذج من الزخارف
الحصية الملونة الجميلة ، على أحدها منظر أمير جالس وحوله أتباعه ، وفيها
شريط من الكتابة باسم السلطان السلجوقي طغرل الثاني ^(٤) .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٣٠٥ وما بعدها .

(٢) انظر شكل ٢ و ١

(٣) راجع F. Sarre : Figuerliche persische Stuckplastik in der islamischen Kunstabteilung
في التقارير الرسمية عن المجموعات الأثرية الملكية الألمانية (Amtliche Berichte aus
der Koeniglichen Kunstsammlungen) وما بعدها من العدد ٣٥ (١٩١٤)

(٤) أنظر G. Wiet : L'Exposition d'art Persan à Londres في مجلة

على أن أبدع الزخارف الحصية في العمار الإيرانية الإسلامية ترجع إلى القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) حين كانت المحاريب في كثير من المساجد تصنع من الجص ذي الزخارف الدقيقة التي تزيدها العناصر الكتابية بهجة ورونقا .

ومن أعظم هذه المحاريب شأنا محراب الحائتو من المسجد الجامع باصفهان . وهو مؤرخ من سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وعليه اسم صانعه «بدر» .

وكان الفنانون الإيرانيون يحفرون الرسوم في الجص ولا يطبعونها بالقوالب ، كما كان يفعل الصناع في الأندلس وفي بعض الأنحاء الإسلامية الأخرى ؛ ولذا خلت الزخارف الحصية الإيرانية من الروح الآلية المملة ، التي تسود الزخارف المطبوعة في أكثر الأحيان .

أما الموضوعات الزخرفية التي اتخذت في الجص فمختلفة الأنواع ؛ بعضها وريقات وفروع نباتية ؛ وبعضها رسوم هندسية صغيرة مثل المثلث والمثلثين والنجمة والمعين والدائرة الصغيرة ؛ وبعضها أشرطة من الكتابة الكوفية . ومن أغنى العمار الإيرانية بالرسوم الحصية مسجد حيدريه في قزوین ، وضريح علويان في همدان ، والمسجد الجامع باصفهان ، وضريح علي بن جعفر في مدينة قم .

وقد وصل الصناع الفنانون في إيران بين القرنين العاشر والثاني عشر بعد الهجرة (السادس عشر والثامن عشر بعد الميلاد) إلى استخدام الزخارف الحصية في القصور والبيوت ، وإلى تلوينها في دقة وتنوع فأصبحت تشبه رسوم الصور والصفحات المذهبة في المخطوطات التي تنسب إلى ذلك العصر .

الزخارف القاشانية

هي في الحق أبدع ما وصل اليه الإيرانيون في تزيين العماثر؛ فأننا لا نستطيع أن نتصور العماثر الإيرانية بدون لوحات القاشاني التي تكسوها فتكسبها طابعا خاصا ونضارة غريبة .

ومن أجل ما نعرفه من الكسوة القاشانية في العصر الاسلامي بإيران قوالب صغيرة من الخزف الأزرق في المسجد الجامع بمدينة قزوین في بداية القرن السادس الهجري^(١) (الثاني عشر الميلادي) . ولم تلبث هذه الصناعة أن ازدهرت في نهاية هذا القرن ، على نحو ما نرى في قبر مؤمنة خاتون بمدينة نخبوان ، ويرجع الى سنة ٥٨٢ هـ (١١٨٦ م) .

وقد عرف الإيرانيون أنواعا من كسوة الجدران ، منها النجوم البسيطة ذات اللون الواحد أو اللونين ، ومنها القطع الصليبية الشكل ويغلب عليها اللونان الأزرق الفيروزي الفاتح أو اللازوردي الغامق . على أنهم اتخذوا أيضا نجوما وقطعا صليبية مزينة بالرسوم الآدمية والحيوانية والنباتية الدقيقة ، يزيد بها البريق المعدني جمالا وبهجة .

والظاهر أن استخدام التريعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني يرجع الى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ؛ وقد كان مقصورا في بداية الأمر على العماثر العظيمة الشأن ؛ ولكن نمت صناعته

(١) أما أقدم المعروف من لوحات القاشاني فوجود في ضريح الامام رضا بمدينة مشهد وتاريخه سنة ٥١٢ هـ (١١١٨ م) ؛ انظر Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe ج ٨ ، رقم ٢٩٧٨ ؛ وراجع A Survey of Persian Art ج ٢ ، ص ١٦٦٦ و ١٦٧٥ وما بعدها .

نمّوا عظيمًا في نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وصار يصدر من مدينة قاشان إلى سائر أنحاء إيران والشرق الأدنى . وظلت هذه الصناعة زاهرة حتى منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) . وكان مركزها الرئيسي في قاشان . أما التربيّعات التي كانت تصنع في مدينة الري أو في سلطاناباد، فقد كانت أقل جودة من منتجات قاشان .

أما الفسيفساء الخزفية فقد أتقنت صناعتها على يد السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ؛ ولكن الصناع في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) بزّوهم في هذا الميدان، وأفلحوا في تصغير الأجزاء المكوّنة منها الفسيفساء، وفي أن يؤلفوا منها أدق الموضوعات النباتية والهندسية ، في مجموعة من الألوان البراقة، قل أن نرى مثلها إلا في الفنون الشرقية ولا سيما الفن الإيراني . وكانت الفسيفساء الخزفية أقل نفقة من التربيّعات المصنوعة من الخزف ذي البريق المعدني ؛ لأن الأخيرة كانت تعاد إلى القرن بعد رسم الزخارف ولم تكن هذه العملية يسيرة ومضمونة ؛ وعلى كل حال فإن هذه الصناعة بلغت عصرها الذهبي في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) ؛ وكان مركزها في إصفهان ويزد وقاشان وهراة وسمرقند وتبريز .

ولم يلبث الخزفيون في إصفهان أن اهتموا إلى طريقة تغنيهم عن عناء الفسيفساء الخزفية وما تتطلبه صناعتها من وقت ونفقات . تلك هي طريقة " هفت رنجی " أي الألوان السبعة ؛ وقد استطاعوا بواسطتها جمع سبعة ألوان أو أكثر في كل تربيعة واحدة مساحتها نحو قدم مربع ؛ فتيسر لهم بذلك استخدام الألوان في مساحات صغيرة جدًا، ولم يعودوا ملزمين بالوقوف

• عند حد الزخارف الهندسية والنباتية — كصناع الفيسيفساء الخزفية — بل سهل عليهم تأليف المناظر الآدمية المختلفة . وأقدم النماذج التي نعرفها من هذه الصناعة عثر عليها في مدرسة شاه رخ بمدينة خرجرد ، وهي من بداية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وقد ازدهرت الصناعة المذكورة في عصر الشاه عباس . وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن والمتحف المتروبوليتان بنيويورك أجزاء ألواح من هذه الصناعة ، يقال إنها مأخوذة من قصر جهل ستون (أنظر شكل ٣٦) . على أن أبداع ما نعرفه من هذا النوع محفوظ في كناس جلفا^(١) بمدينة إصفهان .

النقوش الحائطية

سوف نتحدث في الصفحات التالية عن حكم الاسلام في التصوير ، وحسبنا الآن أن نذكر أن الأمم الاسلامية ، وبينها إيران ، لم تعرف النقوش الحائطية ذات الموضوعات الدينية ، التي عرفتها الديانات المسيحية والبوذية والمناوية لشرح أصولها وحض أتباعها على السير في طريق الخير .

أما ما عرفته إيران من النقوش الحائطية فكان مقصورا على الموضوعات التي انتشرت في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة ، ولا سيما تمجيد الملوك والأمراء ، ورسم أعمالهم العظيمة ، وحروبهم مع أعدائهم ، وما كانوا يأتونه من ضروب الشجاعة والفروسية في صيد الوحوش الضارية ، فضلا عن

(١) كانت جلفا مدينة قديمة وعظيمة الشأن في أرمينية ثم نقل الشاه عباس الأكبر سكانها إلى ضاحية من ضواحي إصفهان سنة ١٠١٤ هـ (١٦٠٥ م) ، فانتفع بمهارتهم في الصناعات والفنون . وكانوا نحو ألفي أسرة ، فسميت الضاحية التي نزلوها في إصفهان باسم مدينتهم الأولى . وقد ازدهرت فيها تجارتهم وشيدوا فيها الكناس العظيمة .

رسوم الحدائق والأشجار ، وما كان الصنّاع ينقشونه في بعض الأحيان من مناظر الحب وما الى ذلك من رسوم رجال ونساء في مواقف قد تصل الى حد كبير من الأباحية^(١) .

على أن معظم النقوش الحائطية في إيران امتد اليه الخراب والتدمير ، فلنا نعرفه الا بوساطة ما كتبه عنه الجغرافيون والمؤرخون المسلمون ، أو ما يمكن استنباطه من بعض الصور في المخطوطات الايرانية ، أو ما كتبه بعض الرحالة الأوربيين منذ القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)

مثل بيترو دلا فالى Pietro della Valle وهربرت Herbert

وغنى عن البيان أن هذه النقوش الحائطية في العصر الاسلامي تأثرت بالأساليب الفنية في النقوش الحائطية التي رسمت في إيران وأفغانستان وبلاد الجزيرة وجنوبي روسيا وإقليم التركستان الغربي منذ بداية العصر المسيحي حتى قيام الاسلام . وقد اختفت النقوش التي كانت تزين جدران قصر السلطان محمود الغزنوي (٣٨٩ - ٤٢١ هـ أي ٩٩٩ - ١٠٣٠ م) والتي كانت تمثل جيوشه وفيلته ، فضلا عن صوره في مناظر الحرب والطرب ، وعن صور بعض الوقائع المشهورة في تاريخ الملوك الساسانيين .

على أن القسم الاسلامي من متاحف برلين والمتحف الأهلي في طهران وبعض المجموعات الأثرية الخاصة تفخر بامتلاك بعض قطع من صور حائطية ايرانية ترجع الى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وتمتاز هذه القطع بأن ما عليها من الرسوم لم تراعى فيه قواعد

(١) رأى الرحالة الغربيون مثل هذه الصور على جدران بعض القصور في إيران ، وأشاروا اليها في وصف رحلاتهم ، ولكن أكبر ظنا أنها اندثرت ولم يبق منها شيء الآن .

المنظور، وبأنه رتب في أشرطة أفقية، وبأن سحنة الأشخاص المرسومين يبدو فيها التأثير بالأساليب الفنية الصينية والهندية والهلينية والساسانية مجتمعة^(١)، فهي تشبه إلى حد كبير الرسوم الآدمية على الخزف المصنوع في مدينة الري والذي سيأتي الكلام عليه في الصفحات التالية.

وثمة بعض نقوش نباتية وهندسية في بعض المساجد ولا سيما ضريح الجائتو في مدينة سلطانية. وتشبه هذه النقوش الزخارف التي كانت ترسم على الحصن في ذلك العصر، ومعظمها رسوم فروع نباتية في جامات (مناطق) ورسوم هندسية تشبه رسوم الفسيفساء الخزفية المعاصرة.

أما في عصر المغول والتموريين فلما نعرف عن النقوش الحائطية إلا بعض ما ذكرته المصادر التاريخية والأدبية عن قاعة استقبال عظيمة في شمالي هراة، عمل في تصوير حيطانها أعلام المصورين، وما جاء في تلك المصادر عن قصر تيمور بمدينة سمرقند؛ وقد كانت تزين جدرانها نقوش "دونها صور ماني والصور الصينية".

ولكننا نرى في كثير من صور المخطوطات في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) نقوشا حائطية ظاهرة؛ كصورة بهرام جور في قصر نري على حائط إحدى قاعاته صور الأميرات السبع (انظر شكل ٤٢). وقد زادت عناية الفنانين بالنقوش الحائطية لتزين العماثر في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، وأقبلوا على رسم الزهور والطيور والحيوانات. ثم كان عصر الشاه عباس الأكبر (٩٩٦ - ١٠٣٧ هـ أي ١٥٨٧ - ١٦٢٨ م) واتصلت إيران بالأثم الغربية وبعثت إليها الوفود

(١) انظر شكل ٣٧.

وبادلتها الهدايا من التحف الفنية النفيسة ؛ وزار إيران كثير من الرحالة الأوربيين ، ووصفوا قصور الشاه عباس والنقوش التي كانت تزين حيطانها ، كما وصفوا قصور بعض الأمراء في المدن الإيرانية المختلفة ، وأعجبوا ببعض النقوش الحائطية فيها كما أسخطهم ما رأوه في بعضها من رسوم إباحية ، كانت غير نادرة في ذلك الحين ، ولا سيما على جدران الحمامات ^(١) .

وبدأ تأثر الإيرانيين بالفنون الغربية ؛ واشتغل في إيران مصورون أوربيون ، كما ساند كرام عند الكلام على فنون الكتاب ؛ وحسبنا الآن أن نشير إلى التأثير الأوربي الظاهر في كل النقوش الحائطية التي ترجع إلى عصر الشاه عباس . وقد اشتغل المصور الإيراني سر كيس خاچا طوريان في الستين الأخيرة برسم صور للنقوش الحائطية الصفوية تظهر حالتها الأولى . وعرض هذه الصور في طهران ^(٢) وفي باريس ^(٣) ، كما أقامت لها جمعية محبي الفنون الجميلة بالقاهرة معرضاً سنة ١٩٣٦

(١) انظر « مطالع البدور في منازل السرور » لعلاء الدين علي الغزولي (مصر ، مطبعة الوطن سنة ١٣٠٠) ج ٢ ص ٧ — ٩ ؛ ففيه حديث عن الصور وتقويتها لقوى البدن الحيوانية والطبيعية والفسانية ، فصور القتال والحرب وطرده الخيل واقتناص الوحوش للقوة الحيوانية ، وصور البساتين والأشجار والأزهار للقوة الطبيعية ، وصور العشق والتفكير في العاشق والمعشوق وما أشبه ذلك للقوة الفسانية .

(٢) انظر نقاشيهاي ديوارى دوره صفويه كه توسط آفاى سر كيس خاچا طوريان أحياء كرده است . طهران از تاريخ ٢١ — ٣٠ أوردبشت ١٣١٢ .

(٣) انظر Exposition des fresques persanes. reconstituées par Sarkis Katchadourian, organisée par la Société des Etudes Iranienes et de l'Art Persan, Paris du 16 mars au 8 avril 1934.

فنون الكتاب

الخط الجميل والتذهيب والتصوير والتجليد

عنى الايرانيون بالمخطوطات عناية جعلتها تحفا فنية ثمينة ، لم ينافسهم فى إنتاج مثلها شعب من الشعوب ؛ فان الانسان ، اذا أتيح له النظر فى مخطوط إيراني قديم ، لا يكاد يدرى بأى شئ يعجب ، أبدقة الزخارف المذهبة وجمالها ، أم بجاذبية الصور وسحرها ، أم بابداع الألوان ونضارتها ، أم بجمال الخط ورشاقتها ، أم بزخارف الجلد ورسومه ؛ وهو فى النهاية يعجب بكل هذه الأشياء مجتمعة ؛ ويدكر صبر الفنانين الإيرانيين ومثابرتهم فى صناعة مثل هذه التحف .

الخط الجميل

أما العناية بجودة الخط فأمر طبيعى فى الاسلام ؛ فقد أضاف الله تعالى تعليم الخط الى نفسه ، فقال : ﴿ اقرا وربك الأكرم الذى علم بالقلم علم الانسان ما لم يعلم ﴾^(١) ، وقال تعالى : ﴿ ن والقلم وما يسطرون ﴾^(٢) . وكان الخطاطون أعظم الفنانين مكانة فى العالم الاسلامى عامة وفى إيران خاصة ؛ لاشتغالهم بكتابة المصاحف ، ونسخ كتب الأدب والشعر التى كان يحبها الإيرانيون ؛ ولأن رجال الدين كانوا راضين عنهم ؛ ولذا تقدم فن تحسين الخط ؛ وظرف ذوق الأمراء ورجال الدولة فى هذا الشأن ؛ فأقبلوا على شراء

(١) قرآن كريم ، سورة ٩٦ ، آية ٢ — ٥

(٢) قرآن كريم ، سورة ٦٨ ، آية ١

المخطوطات الكاملة ، أو النماذج من كتابة الخطاطين المشهورين ، وكانت أكثر هذه النماذج من الآيات القرآنية أو الأدعية أو أبيات الشعر ، وجمع منها الهواة المرقعات (الألبومات) الفاخرة . وكان الخطاط يذيل كتابته بامضائه ، نفرا بخطه ، ولأنه لم يكن يخشى - كزميله المصور - غضب رجال الدين أو نقمة المتعصبين من الشعب ، ولذا كانت أسماء الخطاطين معروفة ، كما صنفت بعض الكتب في تراجم حياتهم . وكان إلى جانب هؤلاء الخطاطين الأعلام نساخون متواضعون ، يعنون بنسخ مخطوطات أرخص ثمننا ليستطيع اقتناءها من يحتاج إليها من رجال العلم والأدب .

وقد مر بنا أن المسلمين تعلموا صناعة الورق على يد صناع من الصين ، أسرهم العرب حين استولوا على سمرقند في نهاية القرن الأول بعد الهجرة (بداية القرن الثامن الميلادي) . وكثير من المخطوطات التي لا تزال محفوظة إلى اليوم يرجع إلى القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

والملاحظ في الحروف العربية أنها مرنة ، وأنها تحمل في ثناياها كل الصفات الزخرفية والشكلية التي ساعدت الخطاطين على التطور بها من الخط الكوفي البسيط إلى الخطوط الفارسية الدقيقة ، فقد كانت الحروف في البداية واسعة ومفرطحة ، ثم زاد ارتفاعها وبدأت في الرشاقة منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) . وفي عصر السلاجقة زاد الخط الكوفي دقة وجمالا ، كما ظهر الخط النسخي . وفي القرن السابع الهجري ظهر الخط الفارسي المعروف باسم « تعليق » . وفي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ظهر نوع آخر يعرف باسم « نستعليق » (نسخ + تعليق) وأصبحت تكتب به كل المخطوطات ، حتى يمكننا أن نقول إن استخدام الخط

النسخى فى مخطوط من المخطوطات يكاد أن يؤكد نسبته الى ما قبل القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) .

وايس من السهل على غير الخطاطين أن يدركوا تماما الفرق بين الخطوط المختلفة التى استعملها الايرانيون فى مخطوطاتهم ؛ والى القارئ ترجمة لنص بالانجليزية ، أحسب أن كاتبه قد وفق الى شرح بعض هذا الفرق^(١) . وقد نقل هذا النص الى العربية زميل الأستاذ ابراهيم جمعة بين الوثائق والمراجع التى أعدها لكاتبه عن تطور الخط :

« واكمل فى إيران فى غضون القرن الثالث عشر الميلادى نوع من الخط الفارسى المستدير هو "خط التعليق" لتكتب به المخطوطات غير الدينية ، قلت فيه ، تمشيا مع طبيعته الدنيوية ، الانتصابات العنيفة التى تميزت بها الكتابات الدينية ، وشاعت فيه عوضا عن ذلك حياة وحركة تجليان فى تعويجاته واستداراته . ويستريح النظر ، فى قم حروفه المنتصبة وفى أسافلها على السواء ، انسلاخات ظاهرة ، سببها إعمال القلم فيها بسنه لا بصدره .

وأهم ما يميز خط التعليق كثرة ما فيه من استلقاء وإرسال ؛ وهو شبيه فى استداراته بنحط النسخ الذى نتضح فيه الاستدارات ، وتكثر استمداداته ، وتنبو بعض الشئ عن مستوى التسطيع العام ، حتى لكأنها الخطوط المستقيمة وهى ما تزال بعيدة عن الاستقامة لما فيها من تدوير . وتظهر فى هذا النوع من الخط زوايا أشبه بالقوائم تحتتم بها الاستدارات ، يتسنى للكاتب بعدها أن يزيد من سرعة يده .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٧٢٢ و ١٧٢٣

وتتفاوت الاستمدادات في هذا النوع من الخط ؛ فقد تكون من الرفع بقدر سمك الشعرة ، كما قد تكون غليظة لرسمها بصدر القلم أو لثقل في طبقة المداد فوق قطعة القلم ، وتكون نهاية هذه الاستمدادات إما إرسالاً بعرض القلم أو تعقيفا بانحناء راجعة . وعلى الرغم مما يبدو في سطور هذا الضرب من الخط من رشاقة بالغة ، فانك تلاحظ فيه بوجه عام ، إلى جانب هذه الرشاقة شيئا غير قليل من « البرود » والاتزان ، ولا يسعك ، مهما يكن من الأمر ، إلا الإعجاب بقوة مبدعيه وبينما نجد خط « النستعليق » يستمد أصوله من خط « التعليق » مباشرة ، نلاحظ في النستعليق خفة ولطفا لا نجدهما في خط التعليق ، ففي استداراته قوة وحياة ، يقابلهما في خط التعليق جفاف واعتدال في بعض مواطن الكلمة ، هو نهاية تقوس سابق أو بدء لتقوس لاحق ، الأمر الذي من أجله اكتسب خط التعليق شيئا من العنف والجفاف لا تخف وطأته إلا عند الابتداء والانهاء . ولهذا السبب عنه كان خط النستعليق أطوع في يد الكاتب من خط التعليق وأسلس انقيادا ، بحيث لا يؤثر ذلك ، في شيء ما ، على رونقه العام ، فجمع بهذا جمعا بين فضيلتي الحرية والتسامي .

وبينما نلاحظ في خط النسخ غنى ، وتناسبا في الأجزاء ، واعتدادا بطبيعته ، نجد في خط التعليق قوة ، وشموخا ، وارتجالا ، ونلمس في خط النستعليق في مقابل ذلك صفات : هي الرقة ، والأناقة ، والسهولة ، والديونة ، والطواعية التي لم تخل بدورها من بعض الارتجال ، وكلها صفات تدل على بلوغ الخطاطين درجة قصوى من التهذيب وسمو الإدراك .

وقد بقي هذا النوع من الخط الأسلوب القومى للكتابة الإيرانية، ولا يزال يتمتع حتى اليوم بقوة هيبات أن يصيها الضعف .

وينسب اختراع خط «نستعليق» الى «قبلة الكتاب» مير على التبريزى الذى كان فى خدمة تيمور، وخلفه ابنه عبد الله فأتى بعض التفاصيل فى هذا الخط الجديد . وكان له تلميذان مشهوران : أولهما مولانا جعفر التبريزى الذى كانت له رئاسة أربعين خطاطا كانوا يشتغلون دائما للأمير بايسنقر، والثانى هو «أستاذ الأساتذة» مولانا أظهر التبريزى (٨٨٠ هـ أى ١٤٧٥ م) . وقد كان يحب الأسفار، فتنقل بين هراة وكرمان ويزد وإصفهان وشيراز وبغداد ودمشق وحلب وبيت المقدس، وانتشر أسلوبه فى الخط، فعم أقاليم الشرق الأدنى وإيران . ومن أعظم تلاميذه سلطان على المشهدى الذى ذاع صيته فى بلاط السلطان حسين ميرزا بمدينة هراة بين عامى ٨٧٥ و ٩١٢ هـ (١٤٧٠ - ١٥٠٦ م) .

ومن أصابوا بعد ذلك شهرة واسعة فى ميدان الخط سلطان محمد نور (وهو ابن سلطان على المشهدى)، وزين الدين محمود المشهدى، ومير على الحسينى، ومحمود بن مرتضى الكاتب الحسينى، وشاه محمود النيسابورى (نحو سنة ٩٥٢ هـ . أى ١٥٤٥ م) . الذى اشتغل فى بلاط الشاه اسماعيل الصفوى، ثم كتب المخطوط المشهور من كتاب المنظومات «الخمس» للشاعر نظامى وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى^(١) . كما اشتهر أيضا شاه قاسم التبريزى الذى قضى آخر أيامه فى القسطنطينية، ونقل اليها أساليب الإيرانيين فى الخط .

(١) انظر ص ١١٤؛ وراجع كتابنا «التصوير فى الاسلام» ص ٦٠ وما بعدها .

والحق أن العصر التيمورى كان العصر الذهبى فى تاريخ تحسين الخط بايران ، فقد شمله بنو تيمور برعايتهم ، وكان الأمير بدر الدين أحد وزراء تيمور من أعلام الخطاطين فى عصره ، كما أن ابراهيم ميرزا وبايسنقر ميرزا حفيدى تيمور كانا من الخطاطين المشهورين . وقد ظهر فى العصر التيمورى نوعان آخران من الخط : هما الخط الديوانى ، والخط الدشتى .

وكان طبيعيا أن تتم صناعة الورق الثمين ، حتى توصل الايرانيون فى القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) الى أن يصنعوا منه أنواعا فائقة من الحرير والكتان ، عنوا بضغطها وإكسابها بعض الألوان وتلميعها لتليق بدواوين الشعر اللطيفة التى كانت تكتب عليها . واشتهرت بعض المدن مثل تبريز ودولت اباد بأنواع ممتازة من الورق ، كانت مراسيم الدولة وأوامر السلاطين والأمراء تكتب على أنواع معينة منها ، ولا سيما على ذلك النوع الرخامى الشكل الذى اقتصت إيران بانتاجه ، والذى امتاز بما فيه من تموج وتعاريج وعروق تجعله يشبه المرمر . وفضلا عن ذلك كله فقد كان الايرانيون يستوردون من الصين ضربا أخرى من الورق الفاخر ، وكان الصينيون — كما نعرف — ينتجون أحسن أنواع الورق ، كما كان للخط الجميل عندهم منزلة عظيمة فقرنوه بالأعمال الإلهية المقدسة .

وصفوة القول أن توضيح المخطوطات بالصور وتحليتها بالرسوم الملونة كان فى المرتبة الثانية بالنسبة الى كتابتها بالخط الجميل ، وأن الخطاطين الايرانيين كانوا يكتبون الأدعية وأبيات الشعر وعبارات الحكمة فى أوراق كان الهواة يبذلون الأموال الطائلة فى سبيل الحصول عليها ، كما يدفع الغربيون الآن الأثمان العالية للحصول على اللوحات المصورة بريشة أعلام المصورين .

وقد صنف المستشرق الفرنسي كليمان هوار Clément Huart كتاباً عن الخطوط الإسلامية وأعلام من اشتغلوا بفنون الكتاب في الشرق الإسلامي . فنقل فيه ما جاء من تراجم الخطاطين في بعض الكتب التركية والإيرانية .

على أن المقام لا يتسع هنا للكلام على الكتابات الجميلة التي كانت تزين العماير الإيرانية ؛ فضلاً عن أننا لا نعتبرها إيرانية حققة ، فمثل هذه الزخارف الكتابية لم يكن وقفاً على إقليم معين من العالم الإسلامي ، بل انتشرت في كافة أنحاءه حتى أننا لا نشعر بحاجة قصوى إلى الكلام عليه حين نتحدث ، في شيء من الاختصار ، عن الفنون الإيرانية ومميزاتها^(١) .

التذهيب

إن أعظم المخطوطات القديمة شأنًا من الوجهة الفنية هي المصاحف التي كانت تكتب بين القرنين الرابع والسادس بعد الهجرة (العاشر والثاني عشر بعد الميلاد) والتي كانت تذهب وتزين بأدق الرسوم وأبدعها ؛ ولا غرو فقد كان الفنانون الذين يزينون الصفحات المكتوبة أرفع الفنانين قدراً بعد الخطاطين أنفسهم ؛ وكان المذهب أعظم أولئك الفنانين شأنًا . وحسبنا دلالة على علو مكانته أن كثيرين من المصورين كانوا يضيفون إلى أسمائهم لفظ «مذهب» ، وأن المؤرخين كانوا يعنون بالنص على أن بعض المصورين كانوا مذهبين أيضاً .

(١) اشترك بعض الأساتذة الغربيين في كتابة فصل عن تحسين الخط أو عن الخط الجميل ، نشر في الجزء الثاني من كتاب A Survey of Persian Art (ص ١٧٠٧ — ١٧٤٢) ولكن قسماً كبيراً من هذا الفصل يعرض للمخطوط العربية بوجه عام .

وقد أشرنا الى مكانة المذهب بين الفنانين الذين كانوا يتعاونون على جعل المخطوط الايراني تحفة فنية بديعة . وأكبر الظن أن الخطاط كان يتم عمله قبل كل شيء ، ولم يكن يفوته أن يترك الفراغ الذي يطلب منه في بعض الصفحات ، لترسم فيه الصور المطلوبة بعد ذلك . وقد وصلنا بعض مخطوطات لم تتم بها الرسوم في كل الفراغ المتروك . وكان المخطوط يسلم بعد ذلك الى فنان اخصائى فى رسم الهوامش وتزيينها بالزخارف ثم الى آخر لتذهيب هوامشه وصفحاته الأولى وصفحاته الأخيرة وأوائل فصوله وعناوينه وغير ذلك من الزخارف المتفرقة . وفى الحق أن الرسوم النباتية والهندسية المذهبة كانت تصل فى المخطوطات الثمينة الى أبعد حدود الاتقان ولا سيما فى القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (نهاية القرن الخامس عشر وفى القرن السادس عشر بعد الميلاد) حين بلغت الغاية فى الاتزان والدقة وتوافق الألوان .

ولا ريب فى أن تعظيم القرآن كان يبعث كثيرين من الفنانين على العناية بتذهيب المصاحف . وكان لتذهيب المخطوطات صلة وثيقة بكتابتها بالخط الجميل ، فعنى القوم بهذا الفن ؛ وذهب بعضهم الى القول بأن الامام على ابن أبى طالب هو أول من ذهب مصحفاً ، وبأن كثيرين من الأمراء وعالية القوم نسجوا على منواله ، فأتبع للخطاط المشهور محمد بن على الراوندى (هـ فى نهاية القرن السابع الهجرى والثالث عشر الميلادى) أن يفخر بمن تلقى عنه فن التذهيب من الأمراء والعلماء وكبار رجال الدين والأدب . وإذا تذكرنا أن المذهبين كانوا يحتاجون فى صناعتهم الى بعض المواد الثمينة كالذهب وحجر اللازورد والورق الفاخر، أدركنا ما كان لعناية الأمراء والأغنياء من القيمة وعظم الشأن فى فن تذهيب المصاحف والمخطوطات .

وليس غريبا أن يصيب الإيرانيون ، والمسلمون عامة ، أبعد حدود التوفيق في تحلية الصفحات بالرسوم وتذهيبها ، فإن هذه الفنون الزخرفية تتفق مع ميولهم واستعدادهم ، حتى أصبحت زخارف الصفحات المذهبة نماذج تنقل عنها الرسوم في التحف المعدنية والخزفية والحصية وفي المنسوجات والسجاد. ولم توصل مؤرخو الفن ، بفضل ذلك ، الى معرفة قسط وافر من تطوّر الرسوم والزخارف والعصور التي تنسب اليها ، لأن عددا كبيرا من المصاحف والمخطوطات المذهبة مكتوب في نهايته تاريخ إنتاجه ، وربما كان فيه أيضا اسم الخطاط والمذهب أو البلد الذي صنع فيه .

ولم يعد تزيين الصفحات في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) مقصورا على ال « سرلوح » أي الصفحة أو الصفحات الأولى المغطاة بالزخارف المذهبة وعلى العناوين وعلى الجامات (المناطق) التي كان يكتب فيها اسم صاحب المخطوط وعلى النجوم الزخرفية المذهبة التي كانوا يسمون الواحدة منها « شمسة » ، بل صارت الهوامش تزين برسوم الزهور والنبات والحيوان وبالرسوم الآدمية في بعض الأحيان .

أما زخارف الصفحات المذهبة فكانت في البداية خليطا من العناصر الزخرفية الساسانية والبيزنطية والقبطية ، فضلا عن الرسوم المنقولة من كتب اليهود وكتب المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

على أن أقدم المخطوطات المذهبة التي يمكن نسبتها الى إيران نفسها ترجع الى عصر السلاجقة ، وتمتاز باستعمال الورق في معظمها ، وبأنها مكتوبة بالخط النسخي ، وبأنها مستطيلة الشكل وأن ارتفاعها أكثر من عرضها . ومن الرسوم التي يكثر استعمالها في هذه المخطوطات النجوم المسدسة أو المثلثة ،

والمراوح النخيلية (الملت) ، والفروع النباتية المتصلة (الأرابسك) . وقد بدأت في عصر السلاجقة طريقة جديدة في الزخرفة والتذهيب وظلت قائمة في العصور التالية ؛ وقوام هذه الطريقة أن تحاط سطور الكتابة بخطوط دقيقة وأن تملأ الصفحة خارج هذه الخطوط بمختلف الرسوم النباتية و"الأرابسك" .

أما عصر المغول فلعل أبداع مخطوطاته المذهبة جزء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية . وقد كتب سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ م) بمدينة همذان ، للسلطان الجايتو خدا بنده ، وبيد خطاط اسمه عبد الله بن محمد ابن محمود الهمداني . وهو من نوع المصاحف الكبيرة الحجم (٥٠ × ٤٠ سنتيمترا) التي كانت تقدم للأضرحة والمساجد ، وكان كل جزء منها يكتب في مجلد على حدة . ويمتاز هذا الجزء — كسائر المخطوطات المغولية المذهبة — بالابداع في الرسوم والألوان ؛ فهو غني جدا بالرسوم الهندسية المختلفة ، من نجوم على ضرب شتى ومن مثنائات ودوائر متشابكة ، وغير ذلك من الأشكال الملونة برسوم النبات والأرابسك . ومما يزيد إعجابنا بهذه الزخارف الهندسية أن الإيرانيين عامة لم يكن لهم فيها سران خاص ؛ بل كانوا يقبلون على سائر العناصر الزخرفية أكثر من العنصر الهندسي ومع ذلك فقد أتقنوها في هذا المصحف إتقانا عظيما .

واستخدم المذهبون في العصر المغولي اللون الذهبي والأزرق والأحمر والأخضر والبرتقالي ، وكانوا يتخذون الأزرق الغامق مركزا تحيط به سائر الألوان .

وزاد ازدهار فن التذهيب في العصر التيموري ؛ فثمة مخطوط من الشاهنامه مؤرخ سنة ٨٣١ هـ (١٤٢٧ م) يقال إن فيه صورة الخطاط والمذهب والمصور الذين اشتركوا في إنتاجه وصورة السلطان بايستقر الذي قدموا اليه هذا المخطوط ، مما يدل على الاعتراف بفضل المذهب في إخراج المخطوط الفني وعلى أنه كان يقرن في هذا الشأن بزميليه : الخطاط والمصور^(١) .

ومن أعلام المذهبين في ذلك العصر أمير خليل وميرك نقاش ، ومولانا حاج محمد نقاش ، وقد كان الأخير خطاطا ثم مذهبيا ثم مصورا ، بل إنه اشتغل أيضا بالحيل الميكانيكية وبتقليد الحرف الصيني^(٢) .

وقد زاد الاقبال على رسوم النبات والزهور والطبيعة زيادة عظيمة في العصر التيموري ؛ فزينت بها هوامش الصفحات ، كما استعملت في زخرفة التحف الفنية المختلفة . والواقع أن العلاقة وثيقة جدا بين رسوم الصفحات المذهبة في العصر التيموري والرسوم المستعملة في سائر ميادين الفن من خرف وسجاد وجلود كتب .

وقد ترك لنا بعض المؤرخين الإيرانيين أسماء أعلام المذهبين في العصر الصفوي ، مثل يارى ، وميرك المذهب ، وابنه قوام الدين مسعود ، ومولانا حسن البغدادي ، ومولانا عبد الله الشيرازي . ولم يكن عمل المذهبين في هذا العصر مقصورا على تزيين الصفحات المكتوبة والمرسومة بل كانوا

(١) انظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting

ص ٦٩

(٢) انظر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١٣٩

يذهبون هوامش الصفحات المصورة . وامتازت المخطوطات الصفوية بتعدد الصفحات المذهبة في أول المخطوط ، وبتفضيل رسوم الفروع النباتية المتصلة (الأرابيسك) ذات الوريقات الدقيقة ورسوم السحب الصينية . كما امتاز بعضها برسوم حيوانية مذهبة في هوامش الصفحات على النحو الذى نراه في مخطوط منظومات الشاعر نظامى ، المحفوظ في المتحف البريطانى والذي كتب للشاه طهما سب بين عامى ٩٤٦ و ٩٤٩ بعد الهجرة (١٥٣٩ — ١٥٤٣^(١)) ومن أبداع الصفحات المذهبة في العصر الصفوى ما نراه في صدر مخطوط « بستان » سعدى المحفوظ في دار الكتب المصرية^(٢) ، والمؤرخ سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) ، وعليه امضاء المذهب « يازى » ، ومن زخارفه رسم بطة تطير بين سحب صينية ، وهى من الرسوم الحيوانية النادرة في الصفحات المذهبة والمزينة برسوم متعددة الألوان .

ولم يدخل على أسلوب التذهيب تغيير كبير منذ العصر الصفوى ، اللهم الا أن الألوان المستعملة قل غناها وصفائها ، بينما أصبحت الدقة في رسم الزخارف نادرة . وكان هذا كله طبيعيا بعد أن فقد الفنانون قسطا كبيرا من رعاية الأمراء ، وبعد أن اتصلت إيران بالعالم الغربى ولم يعد للمخطوطات ما كان لها قبل ذلك من عظم الشأن .

(١) انظر L. Binyon ; The Poems of Nizami

(٢) انظر G. Wiet; L' Exposition Persane de 1931 ص ٧٤ — ٧٨ .

التصوير

كراهيته في الاسلام

لا بد لنا قبل الكلام عن التصوير الايراني من أن نعرض لحكم الاسلام في الصور والتماثيل . ولنبدأ بأن نقرر أننا لا نعرف شيئاً يمكننا أن نستنبط منه أن عرب الجاهلية كانوا يكرهون الصور، أو كان لهم فيها حكم خاص . ثم نذكر بعد ذلك أن القرآن الكريم لا يحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها . والآية التي كان يفهم منها خطأ أن التصوير محرم في الاسلام هي قوله تعالى في سورة المائدة (آية ٩٢): ﴿يَا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا إِنَّمَا الْخَمْرُ وَالْمَيْسِرُ وَالْأَنْصَابُ وَالْأَزْلَامُ رَجَسٌ مِنْ عَمَلِ الشَّيْطَانِ فَاجْتَنِبُوهُ لَعَلَّكُمْ تَفْلَحُونَ﴾ . ولكن الواقع أن المقصود بكلمة «أنصاب» في رأى المفسرين هي الأصجار الكبيرة أو الأصنام التي كان العرب يعبدونها ويقدمون لها القربان، فليس في هذه الآية إذن أى تحريم للتصوير أو عمل التماثيل .

على أن المحدثين ينسبون الى النبي أحاديث تحرم تصوير المخلوقات الحية أو عمل التماثيل لها، ولكن بعض العلماء في العصر الحديث يذهبون الى أن النبي لم يفكر في النهي عن التصوير، وأن التصوير كان مباحاً في فجر الاسلام، وأن الأحاديث المنسوبة اليه في هذا الشأن غير صحيحة^(١)، وأنها في الحق لا تمثل

(١) أنظر K. A. C. Creswell : Early Muslim Architecture ج ١ ص ٢٦٩ وما بعدها ؛ و Hauteceur et Wiet ; Les Mosquées du Caire ص ١٦٥ وما بعدها .

إلا الرأي الذى كان سائدا بين رجال الدين فى بداية القرن الثالث الهجرى وهو العصر الذى كتب فيه صفوة العلماء الذين اشتغلوا بجمع الحديث^(١) .
على أننا لا نميل الى أن نصدق أن التصوير كان غير مكروه فى عهد النبي وعصر الخلفاء الراشدين ؛ بل أكبر الظن أن النبي والخلفاء الراشدين من بعده ثم المتمسكين بالدين من بنى أمية نهوا عنه ؛ ليحموا المسلمين من الأصنام والتماثيل والصور ، التى قد تقود البسطاء الى نسيان الخالق أو اتخاذها وساطة له أو عبادتها لذاتها ، فضلا عن أن رجال الدين كانوا يعتبرون عمل الصور أو التماثيل محاولة فاشلة فى تقليد الخالق عز وجل .

ومهما يكن من الأمر فإن الأحاديث المنسوبة الى النبي فى تحريم التصوير كان لها أثر لا سبيل الى نكرانه ، سواء أكانت صحيحة أم غير صحيحة . وقد كانت كراهية التصوير عامة بين رجال الدين من سنيين وشيعة . وليس صحيحا ما يزعمه البعض من أن المذهب الشيعى لا يعترف بهذا التحريم ؛ فالواقع أن فى كتب الحديث الشيعية أحاديث تحريم التصوير ، وأن حكم رجال الدين من الشيعة هو عينه حكم أهل السنة فى كراهية الصور والتماثيل^(٢) . وفضلا عن ذلك كله ، فإن مذهب الشيعة لم يصبح المذهب الرسمى فى إيران قبل قيام الأسرة الصفوية فى بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

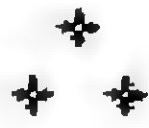
(١) راجع فى هذه المناسبة ما كتبه الدكتور محمد حسين هيكى باشا من صفحة ٤٧ الى صفحة ٥١ فى تقديم الطبعة الثانية لكتابه "حياة محمد" عن « عدم الأخذ جزافا بكل ما ورد فى كتب السيرة وفى كتب الحديث » ؛ وانظر ما كتبه الأستاذ أحمد أمين فى بفر الاسلام ج ١ ص ٢٤٩ — ٢٦٨ .

(٢) أنظر Th. Arnold : Painting in Islam ص ١١ وما بعدها ؛ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٨ — ١٩١٠ ؛ وانظر كتابنا « التصوير فى الاسلام » ص ١٨ — ١٩ .

ولكن تحريم التصوير في الاسلام لم يقض على هذا الفن قضاءً تاماً .
ونظرة الى تاريخ الفنون الاسلامية تقنعنا بأن القوم كانوا في كثير من الأحيان
لا يكثرثون بهذا التحريم ، وأن هذا التهاون كان يحدث في شتى أقاليم
الامبراطورية الاسلامية ، فازدهر فن التصوير في بعضها ، ولا سيما في الأقاليم
التي كانت لها تقاليد فنية عظيمة في النحت والتصوير ، كإيران ، وفي البلاد
التي تأثرت بإيران في هذا الصدد وخضعت في بعض حقبات التاريخ لنفوذها
الثقافي ، كإهند وتركيا ، ومصر في عصر الدولة الفاطمية .

وقد قيل إن العرب ورثوا عن اليهود كراهية التصوير ، وإن أقل الشعوب
الاسلامية اكتراثا بتحريم التصوير في الاسلام إنما هي الشعوب غير السامية
الأصل ؛ فالأيوبيون مثلاً كانوا من أبطال المذهب السني ، ولم يمنعهم ذلك
من الاقبال على اقتناء التحف المعدنية النفيسة ذات الموضوعات الزخرفية
الآدمية ، ولعل السر في ذلك أنهم لم يكونوا عرباً ساميين ، بل كانوا
كرداً .

ولا ريب في أن الاسلام ، كشرعية موسى ، لم يتخذ الفن عنصراً من
عناصر الحياة الدينية ؛ ولم يشمله برعايته ؛ فان تحريم الصور الآدمية ، إن
لم يكن لوحظ واتبع في كل العصور والأقطار الاسلامية ، فقد حال دون
استخدام التصوير في المصاحف وفي العماير الدينية كالمساجد والأضرحة —
اللهم إلا في حالات نادرة جداً — فأصبحت المساجد والكتب خالية
من صور يستعان بها على شرح العقيدة وتقريبها الى المؤمنين ، أو على
توضيح تاريخ العقائد الدينية وسيرة أبطال الملة ، كما في المسيحية والبوذية
والمناوية .



على أننا نعرف أمثلة كثيرة، في البلاد السنية والشيعية على السواء، يمكننا أن نرى فيها عدم الاكتراث بتحريم التصوير؛ ولكن الذي يعنينا في هذا المقام هو أن إيران كانت في طليعة الأمم الإسلامية التي لم يؤثر فيها هذا التحريم تأثيراً يستحق الذكر.

أجل، إن رجال الدين في إيران كانوا يكرهون التصوير والمصورين؛ وربما كان تحريم التصوير في الإسلام من الأسباب التي نستطيع أن ننسب إليها قسماً من جمود هذا الفن في إيران، ووقوفه عن التطور في حرية واستقلال؛ ولكننا نستطيع أن نقول على وجه عام إن تأثير التحريم لم يكن ظاهراً في إيران ظهوره في سائر الأقاليم الإسلامية.

والواقع أننا لا نجد الصور في المخطوطات وعلى الخزف والقاشاني والسجاد وسائر التحف الإيرانية فحسب؛ بل إننا نجد أحياناً في المساجد والأضرحة بكامع هارون « وابعهد » باصفهان، حيث يرى فوق المدخل لوح من الخشب المزين بالخزاف المحفورة على شكل ملكين يطيران، كما في نقش طاق بستان الذي يرجع إلى العصر الساساني؛ وكضريح فتح علي شاه بمدينة قم حيث ترى ستائر قد طرزت فيها صورة صاحب الضريح؛ وكذلك توجد صورة بالجهم الطيبي للإمام رضا في ضريحه بمشهد؛ كما أن في كثير من المساجد والأضرحة تحفاً أو قطعاً من الأثاث ذات زخارف آدمية أو حيوانية، الأمر الذي تجنبه المسلمون في سائر الأقطار الإسلامية^(١).

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٠٧ — ١٩٠٨، الحاشية رقم ٢٠.

وقد ظهر في عالم المتحف الإيرانية مصحف فيه بعض صور توضيح مناظر في قصص الأنبياء ، ولكنه كتب سنة ١٢١٩ هـ (١٨٠٤ م) وأكبر الظن أن مصوره تأثر بفكرة التصوير الديني في الغرب ، ومن المحتمل أن الصور المرسومة في هذا المصحف أحدث عهدا منه ، لأن الخطاط لم يترك لها مكانا فعند المصور إلى حذف بعض الآيات وتغطية مكانها بالصور . وقد يكون هذا كله من عمل أحد تجار العاديات أو المشتغلين بها ، أراد أن يجعل لهذا المصحف شأنا فنيا عظيما فأضاف إليه بعض الصور ^(١) .

وصفوة القول أن الإيرانيين لم يقبلوا عن طيب خاطر تعاليم رجال الدين في النهي عن تصوير الكائنات الحية ، وأنهم كانوا أكثر الشعوب الإسلامية مخالفة لتلك التعاليم .

ولعل موقفهم هذا يرجع إلى الأسباب الآتية :

(أولا) أنهم شعب ميال للفن بفطرته ، وله إحساس بالجمال أعمق وأقوى من أن يستطيع إطفاء جذوته أي عامل خارجي .

(ثانيا) أن أكثر المسلمين من ذوى المحيط العقلي الواسع والأفكار الحرة والتسامح الديني يذهبون إلى أن تحريم التصوير في فجر الإسلام كان يقصد به محاربة عبادة الأوثان التي كان المسلمون لا يزالون حديثي العهد بها .

(ثالثا) أن رجال الدين كانوا يفسرون تحريم التصوير بأن فيه مضاهاة لخلق الله تعالى — ومن ثم نشأ قول بعضهم إنما ينهى عما كان له ظل ولا بأس بالصورة التي ليس لها ظل — والظاهر أن هذه الرهبة من تقليد

(١) انظر R. Gottheil : An Illustrated Copy of the Koran في مجلة Revue des Etude Islamiques ص ٢٢ — ٢٤ من عدد ١٩٣١

الخالق لا يفهمها الايرانيون تماما ، فهم يجلبون الله عز وجل ويعظمونه في كل شيء ، ولا يخشون تقليده ؛ ولا غرو فان الزرادشتية ، وهي دينهم الوطني قبل الاسلام ، كانت تشعرهم باشتراكهم مع «أهورا مزدا» إله النور والخير في محاربة «أهرمن» إله الظلمة والشر^(١) .

(رابعاً) أن الايرانيين قوم من الجنس الآري ؛ ولم يكونوا كالساميين يحسون شعورا نفسانيا يبعدهم عن التصوير ، أو ينسبون الى الصور قوى سحرية وشرورا جمة^(٢) .

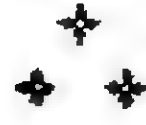
(خامساً) أنهم ورثوا أساليب فنية في النقش والتصوير عن أسلافهم من الكيانيين والساسانيين ؛ وأن ماني مؤسس المذهب الذي ينسب اليه ظهر بينهم وكان مصوراً ماهراً ، اتخذ التصوير أداة لنشر تعاليمه ، واستخدمه في توضيح كتبه ، وكان الايرانيون يعجبون بمهارته في التصوير على الرغم من أن أكثرهم كان ينكر تعاليمه ومعتقداته .

(سادساً) أنهم كانوا مغرمين بالشعر الى حد كبير ، ولانسيا ما كان يمت بصلة كبيرة الى تاريخهم المجيد وشعورهم الوطني وطبيعة بلادهم . وكان

(١) كتب أستاذنا أحمد أمين : «ورأوا (الايرانيون) أن آلهة الخير في نزاع دائم مع آلهة الشر ، وأعمال الانسان من صلاة ونحوها تعين آلهة الخير في منازلها آلهة الشر ، واتخذوا النار رمزا للضوء وبعبارة أخرى رمزا لآلهة الخير ، يشعلونها في معابدهم ، وينفحونها بأمدادهم ، حتى تقوى على آلهة الشر وتنتصر عليها» (بغرا الاسلام ج ١ ص ١١٨) .

(٢) راجع L. Hauteceur et G. Wiet : Les Mosquées du Caire.

توضيح المخطوطات الشعرية بالصور يحقق الغرض منها ويلائم مزاجهم
الفنى^(١).



بقى علينا أن نعرف السبب الذى يمكننا أن ننسب اليه جمود التصوير
الإيراني وبعده عن الطبيعة، بعد أن رأينا أنهما لا يرجعان فقط الى تعاليم
الدين الإسلامى فى تحريم التصوير، تلك التعاليم التى لم يكن لها فى إيران تأثير
قوى.

ونحن نذهب الى أن المسئول عن طبيعة التصوير الإيراني هى البيئة التى
كان يعيش فيها الفنانون، والأساليب الفنية التى ورثوها عن أسلافهم من
سكان الحضبة الإيرانية وبلاد العراق والجزيرة والشرق الأدنى عامة؛ فان
هؤلاء لم يكن لديهم، من الحفلات والألعاب الرياضية والمناظر الطبيعية والعناية
بالتربية البدنية وتقوية الأجسام، ما يمكن أن يدفعهم — كالأغريق مثلاً —
الى دراسة الجسم الإنسانى دراسة متقنة، والعمل على تصويره أو صناعة

(١) ومن أقدم ما نعرفه فى هذا الصدد أن الأمير الساماني نصر بن أحمد (٣٠١ — ٣٣١ هـ
أى ٩١٣ — ٩٤٢ م) أمر الشاعر رودكى بنظم كلية ودمنة ثم طلب الى فنانين صينيين أن
يوضحوا الترجمة المنظومة بالصور. ولم يكن هذا أول العهد بتصوير مخطوطات هذا الكتاب،
فقد كتب ابن المقفع فى «باب عرض الكتاب» من الترجمة العربية التى قام بها: «وينبغى للناظر
فى هذا الكتاب ومقتنيه أن يعلم أنه ينقسم الى أربعة أقسام وأغراض: أحدها
والثانى إظهار خيالات الحيوانات بصنوف الألوان والأصباغ» كما كتب أيضاً «وقد ينبغى للناظر
فى آياتنا هذا أن لا يجعل غايته النصف لتزاور يقه بل ليشرف على ما تضمن من الأمثال ...»
وفى هذا دليلان على أن كتاب كلية ودمنة كان يزين بالنقوش والتصاوير منذ القرن الثانى بعد
الهجرة (الثامن الميلادى).

ولما أتم الفردوسى نظم الشاهنامه سنة ٤٠١ هـ (١٠١٠ م) أقبل الفنانون على توضيحها
بالصور إقبالهم على تزيين دواوين الشعر، ولا سيما منظومات الشاعرين نظامى وسعدى.

التمثيل له بدقة يراعى فيها صدق تمثيل الطبيعة. وحسبنا أن نوازن بين تمثال اغريق وتمثال قديم من إيران أو العراق لنذكر الفرق بين المدرستين في الفن: مدرسة الاغريق والفنون الغربية التي انحدرت منها ونسجت على منوالها، ومدرسة الشرق الأدنى والفنون الإسلامية، ولا سيما الإيرانية، التي ورثتها واقتفت آثارها. والواقع أن الفن الإيراني من خير الأمثلة لتوضيح نظرية «تين» Taine في تأثير البيئة على طبيعة الفنون^(١).

وهكذا نرى أن تحريم التصوير في الإسلام لم يعطل ازدهار هذا الفن على يد الإيرانيين وتلاميذهم من الهنود والترك؛ بل إن الإيرانيين لم يحجموا عن تصوير بعض الموضوعات الدينية؛ ولا سيما في سير الأنبياء، كصورة مولد النبي، ومقابله الراهب بحيرا في الشام، ورفع الحجر الأسود ليضعه في جدار الكعبة، وشق صدره وهو يقيم في البداء عند مرضعته حليلة السعدية، وجلوسه في غار حراء يتلقى الوحي، وقصة المعراج، واختفائه مع أبي بكر في الغار يوم الهجرة، وموت أبي جهل في غزوة بدر، وتحطيم النبي الأصنام في البيت الحرام بعد فتح مكة، وحادث غدير خم الذي يقول الشيعة إن النبي عليه السلام أوصى فيه بأسرته بعد حجة الوداع وأعلن أن سيدنا عليا سيكون خليفة له؛ وصور الإيرانيون غير هذا من الأحداث في سيرة النبي عليه السلام، أو في سيرة بعض الأنبياء الآخرين^(٢).

ولكن علينا ألا ننسى أن المصورين الإيرانيين لم يتخذوا التصوير وسيلة لشرع عقائد الدين الإسلامي، ولم يظنوا كالمصورين المسيحيين أنهم دعامة

(١) انظر مقالنا عن «تين وفلسفة الفن» في العدد الأول من مجلة الثقافة (٣ يناير سنة ١٩٣٩).

(٢) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٩١ — ١٢٢

من دعائم الدين ، وأن آثارهم الفنية تشرح العقائد وتبعث في قلوب المؤمنين روح الدين والتقوى والتضحية . ولا عجب فقد كان المصورون المسلمون منبوذين من رجال الدين ، بينما كانت الكنيسة المسيحية تظل الفنانين بحمايتها ورعايتها ، حتى غلب على لوحاتهم الفنية طابع ديني لم يستطيعوا التحرر منه إلا منذ القرن الثامن عشر الميلادي .

على أننا لا نستطيع أن ننكر أن التصوير الإيراني كان محدود المجال ، وأنه لم ينتشر انتشار التصوير في المدارس الغربية ، ولم يكن للجمهور نصيب وافر فيه ؛ بل كان يقوم على أكتاف الملوك والأمراء .

وجد يربنا أن تشير إلى مذهب "الايكونو كلاسم" أو كاسرى الصور (من اليونانية "eikôn" بمعنى صورة و "klaô" بمعنى يكسر) وهو مذهب أحدثه أيون الثالث امبراطور بيزنطة في القرن الثاني الهجري (الثامن الميلادي) وحرم فيه عبادة صور القديسين وتماثيلهم التي كانت شائعة بين بسطاء القوم من المسيحيين ؛ ولما لم تنفذ تعاليمه بدقة أمر بكسر التحف الفنية الدينية ؛ ثم جاء مجمع نيقية سنة ٧٨٧م . ففضى على مذهب كاسرى الصور في الكنيسة المسيحية الشرقية . أما في الغرب فقد حارب البروتستانت الصور والتماثيل في القرن السادس عشر الميلادي ، ويرجح أن القائمين بحركة كاسرى الصور عند المسيحيين في القرن الثامن الميلادي كانوا متأثرين بتعاليم المسلمين في هذا الصدد^(١) .
وفضلاً عن ذلك فأننا نلاحظ أن المسيحية كانت منذ البداية تفضل التصوير على النحت ؛ فكأنها كانت لا تثق كل الثقة بفن النحت ، الذي

(١) انظر ص ٣ و ٤ من المقدمة التاريخية التي كتبها الأستاذ فييت في كتاب .

. E. Pauty ; Bois Sculptés d'Eglises Coptes

خلدت آثاره آلهة العصور الوثنية في تماثيل غاية في الجمال والابداع، واعتبرت الكنيسة التصوير فنا أكثر قدسية، ففقد النحت قسطا كبيرا من جلال شأنه،

نشأة التصوير الاسلامي في إيران

أما نشأة فن التصوير في المخطوطات الإيرانية فلسنا نستطيع أن نعرف صاحب الفضل فيها على وجه التحقيق . أجل ، إن الصور الحائطية كانت معروفة في إيران منذ الأزمنة القديمة ، ولا سيما في العصر الساساني ، وكانت تزين بها جدران القصور على النحو المعروف في الهند . وقد عثر الأستاذ هرتزفيلد Herzfeld على نماذج منها بإقليم سجستان في شرقي الهضبة الإيرانية ، ولكننا لا نعرف تماما هل كان هذا التصوير الحائطي ، والتصوير عند أتباع المذهب المانوي الأساس الذي قام عليه التصوير في إيران ، أو أن علينا ألا ننسى أساليب التصوير عند أتباع الكنيسة المسيحية الشرقية في العراق والجزيرة^(١) ، وأن ننسب إليها قسطا وافرا من الأساليب الفنية التي اتخذها الإيرانيون في فن التصوير .

ولعل الأفضل أن ننسب قيام فن التصوير في المخطوطات عند الإيرانيين إلى تلك المصادر مجتمعة ، مضافا إليها بعض الأساليب التي نقلتها إيران عن الصين والهند . أما الصور الحائطية فقد أصبح استعمالها في العصر الاسلامي يكاد يكون مقصورا على جدران الحمامات والقاعات الخاصة .

ومهما يكن من الأمر فقد ازدهرت صناعة التصوير في إيران ، وكان ميدانها في البداية توضيح كتب التاريخ ودواوين الشعر والقصص بالصور

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٢٠ — ١٨٢٨

الصغيرة ذات الألوان الزاهية الجميلة . وعلى الرغم من أن هذه الصور لا تختلف الواحدة منها عن الأخرى اختلافا ملحوظا ، فإن الاختصاصيين في الفنون الإسلامية وذوى الثقافة الفنية يستطيعون تمييز بعضها من بعض ، ويقسمونها الى طرز أو مدارس ، لكل منها مميزات . وقد امتازت العصور الثلاثة الكبرى في تاريخ إيران بثلاث مدارس كبرى في التصوير ، فقامت المدرسة المغولية أو التتيرية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدارس التيمورية ولا سيما مدرسة هراة في القرنين الثامن والتاسع (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد) ، وقامت المدرسة الصفوية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وأما بعد ذلك فقد كان الفنانون يقلدون الصور القديمة تقليدا ينم في معظم الأحيان عن بعض العجز والتأخر . كما تأثر كثيرون منهم ببعض الأساليب الفنية الغربية في التصوير ، ولا سيما بعد أن أرسل الشاه عباس الثاني ١٠٥٢ - ١٠٧٧ هـ (١٦٤٢ - ١٦٦٧ م) بعض البعثات العلمية لتلقى الفن في إيطاليا وبعض البلدان الأوروبية الأخرى .

مدرسة العراق أو المدرسة السلجوقية

وقد عرفنا في التصوير الإسلامي مدرسة أخرى تنسب الى العراق أو بغداد في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، ولكنها كانت عربية أكثر منها إيرانية ، فالأشخاص فيها عليهم مسحة سامية ظاهرة والأسلوب الفني مأخوذ - الى حد كبير - عن الصور في مخطوطات المسيحيين من أتباع الكنيسة الشرقية .

ولا شك في أن إيران كانت فيها مدرسة فنية معاصرة لمدرسة بغداد وتشبهها أيضا في رسم الأشخاص بالألوان الزاهية والملابس المزركشة والسحنة الهادئة رسما تبدو فيه البساطة مع قوة التعبير . وكانت الصور في هذا العصر ترسم على الصفحة نفسها في معظم الأحيان ، بينما أصبح الشائع في العصور التالية أن ترسم الصورة على حدة ثم تلصق في الفراغ المعد لها بين صفحات الكتاب .

وربما كان الأفضل أن نطلق اسم « المدرسة السلجوقية » على هذه الصور التي ننسبها الى العراق أو بغداد ، فالواقع أن مركز إنتاجها لم يكن في بغداد أو في العراق فحسب ، ولكنه كان — على كل حال — في أملاك السلاجقة المترامية الأطراف . وكان المصورون — سواء أكانوا عربا أم إيرانيين — يشتغلون للطبقة الحاكمة والأمراء السلاجقة .

ولعل أكبر دليل على العلاقة الوثيقة بين هذه الصور السلجوقية وإيران أن رسومها تشبه الرسوم الموجودة على الخزف الإيراني المعروف باسم « مينائي » والذي كانت مدينة الري أعظم مراكز صناعته .

وفضلا عن ذلك فإن ثمة بعض مخطوطات من هذه المدرسة السلجوقية لا يمكن التردد في نسبتها الى إيران ، فإن لغتها إيرانية ، ورسومها تتميز عن سائر الصور السلجوقية ، ولا سيما أن الصور في هذه المخطوطات الإيرانية ليست مرسومة على الصفحات وبدون أي « أرضية » ، وإنما تفصلها عن المتن أرضية ذات لون واحد ، يغلب أن يكون الأحمر ^(١) . ومعظم هذه

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٣٠ — ١٨٣٢

المخطوطات ترجع الى النصف الأول من القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

وطبىعى أن نجد مخطوطات إيرانية من نهاية القرن السابع الهجرى ، يمكن اعتبارها حلقة الاتصال بين الأساليب الفنية فى المدرسة السلجوقية وفى المدرسة الإيرانية المغولية التى خلفتها ؛ ومن أعظم هذه المخطوطات شأنا كتاب منافع الحيوان لابن بختيشوع فى مكتبة بيرپنت مورجان Pierpont Morgan وقد كتب فى مراغة للسلطان غازان خان سنة ٦٩٩ هـ (١٢٩٩ م) .

المدرسة الايرانية المغولية

أما أولى مدارس التصوير الايرانية الحقبة فهى المدرسة الايرانية المغولية . وقد كانت أعظم المراكز الفنية التى ازدهرت فيها هذه المدرسة تبريز وسلطانية ويغداد ؛ فتبريز — فى إقليم آذربيجان جنوب غربى بحر قزوين — كانت مقر الأمراء المغول فى الصيف ، بينما كانت بغداد مقرهم فى الشتاء بعد أن استولوا عليها سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) ؛ أما سلطانية فمدينة فى العراق العجمى ، سكنها كثيرون من أمراء المغول . وكانت هناك مراكز فنية أخرى كبخارى وسمرقند ؛ ولكن مجد هاتين المدينتين فى التصوير انما يرجع الى عصر تيمور وخلفائه .

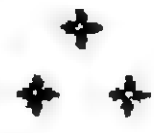
وطبىعى أن نذكر حين ندرس أية ظاهرة من الظواهر الفنية فى عصر المغول أن العلاقة كانت وثيقة فى عصرهم بين إيران والشرق الأقصى ؛ فان الأسرتين اللتين كانتا تحكمان فى الصين وفى إيران طوال القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) هما أسرتان مغوليتان

تجمعهما روابط الجنس والقرباة . فضلا عن ذلك ، فإن المغول عند ما استوطنوا إيران استصحبوا معهم فنانين وصناعا وتراجمة من الصينيين . ولذا فأننا نشاهد أن أساليب الشرق الأقصى واضحة في الفنون الإيرانية منذ عصر المغول ؛ ونرى على الخصوص أن الإيرانيين ، حين عرفوا منتجات الصين في الرسم والتصوير ، استحسنوا الانصراف عن أساليب المدرسة السلجوقية ؛ وساروا في طريق خاص ، تطوّر تطورا طبيعيا حتى وصل الى شكله النهائي في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) وبلغ أوج عظمته على يد الأسرة الصفوية في القرن العاشر (السادس عشر الميلادي) .

امتازت المدرسة المغولية إذن بظهور الأساليب الفنية الصينية التي تتجلى في سحنة الأشخاص ، وفي صدق تمثيل الطبيعة ، ورسم النبات بدقة تبعده عن الاصطلاحات التي عرفناها في المدرسة العراقية السلجوقية ، وفي مراعاة النسب ودقة رسم الأعضاء في صور الحيوان . فضلا عن ذلك فقد استعار الفنانون الإيرانيون من فنون الشرق الأقصى بعض الموضوعات الزخرفية ولا سيما رسوم السحب (تشي) ورسوم بعض الحيوانات الخرافية التي امتاز الفن الصيني بها .

وكان عصر المغول قصيرا ومملوءا بالحروب ؛ فلم تكن صوره كثيرة أو لم يصل إلينا منها إلا شيء يسير ؛ ولم تكن من صفاتها الرقة أو الأناقة التي نراها في صور العصر التيموري أو العصر الصفوي ؛ وإنما كانت أكثرها مناظر قتال تناسب الفاتحين وتوضح كتب التاريخ والقصص الحربي ، أو مناظر تمثل أمراء المغول بين أفراد أسراتهم وحاشيتهم .

ومما يلفت النظر في صور المدرسة المغولية تنوع غطاء الرأس ؛ فلمحاربين أكثر من نوع واحد من الخوذات ، وللسيدات قلنسوات مختلفة بعضها يزينه ريش طويل ، وللرجال ضروب شتى من القاذسوات والعمام .
وأكثر صور هذه المدرسة موجود في مخطوطات « الشاهنامه » وكتاب « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين (٧١٨ هـ - ١٣١٨ م) ،
الذي تروى المصادر التاريخية أنه أسس ضاحية لمدينة تبريز ، سماها باسمه
واستخدم فيها خطاطين وفنانين لنسخ مؤلفاته وتوضيحها بالصور .



ومن أشهر المخطوطات التي تنسب الى هذه المدرسة نسخة من « جامع التواريخ » للوزير رشيد الدين ، مؤرخة بين عامي ٧٠٧ و ٧١٤ بعد الهجرة (١٣٠٧ - ١٣١٤ م) ، ولكنها مفترقة الآن ، فجزء منها محفوظ في مكتبة جامعة ادنبره والآخر في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن . وفي صورها موضوعات كثيرة من السيرة النبوية والتاريخ الاسلامي والانجيل وتاريخ الهند والديانة البوذية ؛ ويمكننا أن نرى في بعضها بقاء الأساليب الفنية الموروثة من المدرسة السلجوقية ، ولا سيما في سحن الأشخاص ورسم الخيول ، كما نرى في صور أخرى بدء تأثير الشرق الأقصى في رسم الزهور والأشجار .

ومن المخطوطات التي يظهر في صورها تحول هذه المدرسة تحولا تاما الى الأساليب الإيرانية نسخة كبيرة من الشاهنامه ؛ كان منها نحو ثلاثين صفحة في مجموعة ديوت Demotte وتفرقت اليوم بين اللوفر والمجموعات الأثرية في أوروبا وأمريكا^(١) . وأكبر الظن أن عددا من الفنانين اشترك في توضيح

(١) انظر كتابنا « التصوير في الاسلام » ص ٣٥ و ٣٦ ، واللوحين رقم ٦ و ٧

هذا المخطوط بما فيه من صور كبيرة الحجم؛ ومع ذلك فإن الذى نعرفه منها يمكن نسبته الى مصور واحد . ويظهر فى تلك الصور التأثر بالأساليب الصينية فى رسم الجبال والأشجار؛ كما أن الفنان وفق فى رسم الأشخاص الى شىء من قوة التعبير والى تمييز السحن بعضها عن بعض . ومن مميزات الصور فى هذا المخطوط الأرضية الذهبية التى يندرج وجودها فى الصور الإيرانية القديمة . وأكبر الظن أنه كتب ورقمت صورته فى تبريز حوالى سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٥ م)^(١) .

وثمة مخطوط آخر من الشاهنامه محفوظ الآن فى متحف طوبقابوسراى باستانبول ومؤرخ من سنة ٧٣١ هـ (١٣٣١ م)؛ ولكن صورته وسط بين الصور السلجوقية وصور مخطوطى الشاهنامه وجامع التواريخ اللذين تحدثنا عنهما فى السطور السابقة؛ فهى تمتاز بالعودة الى اتخاذ الأرضية الحمراء، وبأن رسوم الأشخاص فيها تغلب عليها مسحة من البساطة والسذاجة . أما التأثير المغولى فظاهر فى زخارف الملابس وفى رسم المناظر الجبلية والزهور .^(٢)

ومن أبدع الصور التى تنسب الى المدرسة الإيرانية المغولية فى منتصف القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) مجموعة صنعت لنسخة من كتاب كليله ودمنة ثم جمعت فى مرقعة (البوم) للشاه طهماسب؛ وكانت محفوظة فى مكتبة يلديز؛ ولكنها الآن فى مكتبة الجامعة باستانبول . وقد كان الأستاذ ساكسيان أول من كشف هذه الصور وكتب عنها؛ فذهب الى أنها من صناعة مدرسة فنية ازدهرت فى خراسان فى النصف الثانى من القرن السادس

(١) انظر اللوحات من رقم ٢٠ الى ٢٩ فى Schulz : Die persisch-islamische Miniaturmalerei .

(٢) انظر اللوحات من رقم ٢٥ الى ٢٧ فى Binyon, Wilkinson & Gray. Persian Miniature Painting .

الهجري^(١) (النصف الثاني من القرن الثاني عشر الميلادي)، وتأثرت بالأساليب الفنية الصينية، قبل أن يقبض المغول على زمام الحكم في إيران. ولكن نظرية ساكسيان لم تلق أذنا صاغية، فاعترض عليها سائر مورخى الفنون الإسلامية، لأن الدقة في رسم الأشخاص في تلك الصور لا يمكن وجودها في القرن السادس الهجري مع ما نعرفه في الصور المصنوعة في القرن السابع من بساطة ومسحة أولية؛ فضلا عن أننا نشاهد في الصور التي نحن بصددتها الآن أن الفنان قد هضم ما اقتبسه من العناصر الصينية في رسم المناظر الطبيعية وأنه قد أصاب حظا كبيرا من التوفيق في ملاحظة الطبيعة وفي إكساب صوره شيئا من الحركة، وفي إتقان الرسوم الآدمية والحيوانية إتقاننا لم يوفق إليه الفنانون الذين كانوا يعملون في تبريز؛ مما يحملنا على أن ننسبه إلى هراة، التي ازدهرت في منتصف القرن الثامن الهجري (الرابع عشر) وكانت عاصمة لأسرة الكرت، وهي — كما نعرف — أسرة ترجع نسبها إلى الغوريين الذين كانوا يحكمون أفغانستان والهند بين عامي ٥٤٣ و ٦١٢ هـ (١١٤٨ — ١٢١٥ م)، مما يفسر بعض ما نجده من روح هندية في تلك الصور.

ولما سقطت الأسرة الأيلخانية سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م)، استولى بنو جلائر على جزء كبير من أملاكها ولاسيما العراق وغربي إيران، فقامت في عاصمتهم، بغداد، حركة فنية مباركة ولم تلبث أن امتدت إلى تبريز حين خضعت لهم منذ سنة ٧٦٠ هـ (١٣٥٩ م). وكان الساطان غياث الدين

(١) راجع Sakisian : La Miniature Persane ص ٤ وما بعدها؛ وانظر

كتابنا «التصوير في الإسلام» ص ٢٩ واللوحة رقم ٩

أحمد بهادر الجلائرى (٧٨٤ - ٨١٣ هـ أى ١٣٨٢ - ١٤١٠ م) من أكبر هواة المخطوطات الثمينة ، فشمّل برعايته فنون الكتاب .

وفى المكتبة الأهلية بباريس نسخة إيرانية من كتاب عجائب المخلوقات للقزويني ، كتبت لمكتبة هذا السلطان سنة ٧٩٠ هـ (١٣٨٨ م) بخط « نستعليق » ، الذى ظهر فى مدينة تبريز قبل تاريخ هذا المخطوط بوقت قصير ؛ فاعل هذه النسخة من « عجائب المخلوقات » قد صنعت فى تلك المدينة . كما يمكننا أن ننسب الى تبريز أيضا مخطوط شهير من « جامع التواريخ » لرشيد الدين ، محفوظ الآن فى المكتبة الأهلية بباريس ؛ ولعله يرجع الى نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى ^(١)) . ونرى فى صور هذا المخطوط بعض المميزات الفنية التى تزداد ظهورا فى القرن التالى ؛ ولا سيما تزيين الأرضية بشجيرات مزهرة وتجميل الملابس برسوم مذهبة .

وصفوة القول أن المدرسة التى ازدهرت فى العراق وغربى إيران على يد بنى جلائر هى حلقة الاتصال بين المدرسة الإيرانية المغولية والمدارس التيمورية .

ومن أبدع الآثار الفنية التى خلفتها المدرسة الجلائرية فى بغداد مخطوط جميل من قصائد خواجو كرماني فى شرح غرام الأمير الايراني همايون ابنة عاهل الصين . وهو محفوظ الآن بالمتحف البريطانى وقد كتبه الخطاط المشهور ميرعلى التبريزى فى بغداد سنة ٧٩٩ هـ (١٣٩٦ م) ؛ وعلى إحدى صورهِ اسم المصور « جنيد نقاش » السلطانى ، نسبه الى السلطان أحمد الجلائرى ، الذى اشتغل هذا الفنان فى بلاطه . وتبدو فى هذا المخطوط

(١) انظر Blochet : Musulman Painting من اللوحة ٥٩ الى ٦٥

كل الظواهر الفنية التي امتازت بها المدرسة التيمورية في التصوير، فرسوم الأشجار والزهور غاية في الإبداع، وصور الأشخاص روعى فيها جمال النسبة والارتباط بالوسط الذي تقوم فيه^(١)، فكانت الخطوة الأولى للصور التي رسمت بعد ذلك في شيراز وغلبت عليها الرسوم الطبيعية الخالية من الصور الآدمية والحيوانية.

وفي مكتبة طوب قابو سراي باستانبول مخطوط من الشاهنامه كتب في شيراز سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م)، حين عاش في هذه المدينة الشاعر الكبير حافظ الشيرازي (٥٧٩١ هـ أي ١٣٩٨ م)، على أن الأشخاص في صور هذا المخطوط لهم وجوه بيضاوية، ولا تزال الصور محتفظة بقسط وافر من المسحة الاصطلاحية الأولية التي عرفناها في القرن السابع وبداية القرن الثامن بعد الهجرة^(٢).

مدارس العصر التيموري

أما المدارس التيمورية ومدرسة هراة فقد ازدهرت في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (نهاية القرن الرابع عشر وفي القرن الخامس عشر بعد الميلاد). وكان من أعظم مراكز التصوير شأنها في عصر تيمور مدينة سمرقند، التي اتخذها هذا العاهل مقرا لحكمه منذ سنة ٧٧١ هـ (١٣٧٠ م).

(١) أنظر كتابنا «التصوير في الإسلام» ص ٣٩ واللوحات رقم ١٠ و ٢١ و ١٢؛ وراجع Martin : Miniature Painting ، اللوحة ٥٥ — ٥٠ ؛ و Sakisian : La Miniature Persane ص ٣٢ وشكل ٣٧ و ٣٨ .

(٢) راجع Aga-Oglu : Preliminary Notes on Some Persian

Manuscripts في مجلة Ars Islamica ج ١ (سنة ١٩٣٤) ص ١٩٧

وجمع فيها أشهر الفنانين وأرباب الصناعات الدقيقة ، ولكن تبريز وبغداد وشيراز ظلت أيضا من مراكز هذا الفن وازدهرت فيها مدارس فنية عظيمة . على أن الصور التي تنسب الى مدينة سمرقند ، على وجه التحقيق ، نادرة جدًا . ولعلنا لا نستطيع أن ننسب اليها شيئا كثيرا ، عدا الرسوم المستقلة المنقولة عن نماذج صينية والمرسومة في معظم الأحيان بالحبر الصيني^(١) ، ثم بعض رسوم متأثرة الى حد كبير بالأساليب الفنية الصينية وتشتمل على رسوم حيوانات وطيور حقيقية وخرافية ، وأخيرا بعض مخطوطات في موضوعات فلكية^(٢) .

أما مدينة تبريز فربما لا نستطيع أن نعتبرها تماما مركزا فنيا تيموريا ، لأنها خضعت لقبائل التركمان بين عامي ٨٠٩ و ٨٧٢ بعد الهجرة (١٤٠٦ و ١٤٦٧ م) ؛ وتأثرت بمدرسة بني جلائر ، ولم تلحق بشيراز وهراة في الأساليب الفنية الجديدة التي وفقتا اليها في عصر تيمور وخلفائه . ومن الآثار الفنية التي يمكن نسبتها الى تبريز في هذا العصر صورة في صفتين محفوظة في مجموعة كيثوريكان بنيويورك . ولعلها كانت في صدر مخطوط من شاهنامه . وهي تمثل وليمة في حديقة ، اجتمع فيها تيمور وبعض رجال بلاطه وخدمه^(٣) .

وفي عهد شاه رخ أصبحت هراة محط رجال الفنانين وميدان نشاطهم . وقد كان تيمور محبا للفن والأدب على الرغم من شذوذه وفظاظته ،

(١) أنظر كتابنا « التصوير في الاسلام » ، اللوحة رقم ١٧

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٤٢

(٣) المصدر السابق ص ١٨٤٣ و ١٨٤٤

بينما كان ابنه شاه رخ من أشد ملوك الفرس عطفًا على الفن ورجاله ، ولذا اجتاز الفن في عصره مراحل الاقتباس والاختيار من الفنون الأجنبية والتأثير بها ، ووصل إلى عنفوان شبابه وأصبح ما نقله عن غيره من الفنون جزءًا لا يتجزأ منه .

والصور التي رسمت في نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) تحمل أهم الزخارف والأساليب الفنية التي صارت في القرن التالي من أخص مميزات التصوير الإيراني في مدرسة هراة . وأهم هذه الأساليب الفنية مناظر الزهور والحدائق وآثار فصل الربيع ، ثم الألوان الساطعة التي لا يكسر من حدتها أي تدرج ، والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الاسفنج ؛ وفضلا عن ذلك فقد استطاع الفنانون الوصول إلى إيجاد نسب معقولة بين الأشخاص في الصورة وما يحيط بهم من عمائر ومناظر .

وجدير بنا أن نشير هنا إلى أن الفرق بين منتجات المدرستين التيمورييتين الرئيسيتين ، مدرسة هراة ومدرسة شيراز ، لا يزال غير واضح ؛ ولكننا نستطيع أن نقول ، على وجه عام ، إن مدرسة شيراز أكثر اتصالا بالعصر السابق من مدرسة هراة ، وإن التطور في هذه المدرسة الأخيرة أعظم وأبين .

ومن أشهر المخطوطات التي تنسب إلى مدرسة شيراز شاهنامه في استانبول مؤرخة من سنة ٧٧٢ هـ (١٣٧٠ م) ؛ وأخرى في دار الكتب المصرية ، كتبت سنة ٧٩٦ هـ (١٣٩٣ م) ؛ ونرى في صور هذين المخطوطين بعض التنوع في رسم المناظر الطبيعية ؛ ولكن الألوان فاتحة وبراقة وغير منسجمة .

ومن أعظم هذه المخطوطات شأنًا مجموعة من الشعر محفوظة في متحف الفن التركي والاسلامى باستانبول ومؤرخه سنة ٨٠١ هـ (١٣٩٨)^(١) وفيها اثنتا عشرة صورة تمثل مناظر طبيعية، من أشجار وزهور وأنهار وتلال وطيور، بدون أى رسم آدمى؛ مما دعا الى القول بأن هذا الفنان إنما صور المثل العليا في نظرية الخليفة عند المزدكية، وأنه ربما كان من أتباع هذا المذهب. ولسنا في حاجة الى القول بأن رسم مثل هذه المناظر الطبيعية لا يتعارض مع الاسلام فى شىء.

وفي مجموعة جلبنكيان مخطوط من مجموعة شعرية كتبت سنة ٨١٣ هـ (١٨١٠ م) لاسكندر سلطان حاكم شيراز وابن شاه رخ^(٢). ويمتاز هذا المخطوط بأن فيه، عدا المتن، حاشية ذات أركان زخرفية جميلة. أما كاتبه فهو محمود مرتضى الحسينى الذى كتب مخطوطا آخر من مجموعة شعرية، محفوظة الآن فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين، ومؤرخا من سنة ٨٢٣ هـ (١٤٢٠ م)؛ وقد صنع لمكتبة الامير بايسنقر^(٣). ويمتاز بحرص المصور على رسم أقل عدد ممكن من الأشخاص فى صوره، وبالألوان الهادئة الخفيفة، والأساليب الاصطلاحية فى رسم التلال.

(١) انظر Sakisian : La Miniature Persane ص ٣٢ ؛ ومقال الأستاذ Aga-Oglu فى مجلة Ars Islamica ، ص ٧٧ — ٩٨ من السنة الثالثة (١٩٣٦).

(٢) انظر المصدر السابق ، لساكسيان ؛ شكل ٤٤ — ٤٧

(٣) راجع E. Kühnel : Die Baysonghur - Handschrift der Islamischen Kunstabteilung فى العدد ٥٢ (سنة ١٩٣١) من الكتاب السنوى للبحوثات الفنية البروسية Jahrbuch der preussischen Kunstsammlungen

ولكن الحق أن التمييز بين المدارس المختلفة في العصر التيموري أمر عسير بسبب تنقل الفنانين بين المراكز الفنية المختلفة ؛ ولأننا لا نعرف المركز الذي ينسب إليه عدد كاف من المخطوطات ، يمكننا بالموازنة والقياس أن نحدد المميزات الفنية لكل مدرسة .

ومهما يكن من الأمر فإن العصر الذهبي للتصوير الإيراني انما يبدأ في عهد خلفاء تيمور : ابنه شاه رخ وحفدته بايسنقر وابراهيم سلطان واسكندر بن عمر شيخ ؛ اذ أصبحت للصور الإيرانية في عصرهم ذاتية قوية تمثل روح الفن الإيراني ، بعد أن هضم كل ما استعاره من أساليب الفنون في الشرق الأقصى .

ومما ساعد على كثرة الانتاج وإتقان الصور في عصر خلفاء تيمور أن إيران كانت مقسمة الى مقاطعات مختلفة ، يحكمها أمراء لهم نصيب وافر من الاستقلال ولهم حاشية وبلاط ، كما للعاهل الأكبر الذي كان يشرف على إدارة الامبراطورية كلها ؛ ولذا فقد نشأت مراكز فنية عديدة كانت تتنافس في سبيل النهضة بالفنون ولا سيما التصوير .

وقد أسس شاه رخ في مدينة هراة مكتبة ومجمعاً لفنون الكتاب . ثم جاء ابنه بايسنقر فأنشأ مكتبة أخرى ومجمعاً للفنون ، استقدم إليه أعلام الخطاطين والمذهبيين والمصورين والمجلدين ؛ فانتقلت صناعات التصوير والتذهيب من تبريز وسمرقند وشيراز الى هراة .

أما العلاقات بين إيران والشرق الأقصى في عصر تيمور وخلفائه فانها لم تضعف ؛ لأن سقوط أسرة المغول في إيران سنة ٧٣٦ هـ (١٣٣٦ م) . تبعه سقوط أسرة يوان المغولية في الصين وقيام أسرة منج التي حكمت

من سنة ٧٧٠ هـ (١٣٦٨ م) الى سنة ١٠٥٤ هـ (١٦٤٤ م)، فكان طبيعياً أن ينشأ الود المتبادل بين الأسرتين الجديتين بعد نجاحهما في تقويض نفوذ المغول . وتبدلت البعثات بين الصين وإيران في عصر شاه رخ وبايسنقر . وأكبر الظن أن هذه البعثات كانت تعود من الصين بكثير من المنتجات الفنية ، كما كانت تحمل اليها بدائع التحف المصنوعة في إيران . والواقع أن الآثار الفنية من مدرسة هراة تشهد بتأثير الفنون الصينية ، ولا سيما في جلود الكتب التي كانت الحيوانات الخرافية الصينية من أهم عناصر الزخرفة فيها .

وعلى كل حال فإن أكثر الصور الإيرانية في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر) تنسب الى مدينة هراة، التي كانت أهم ميدان لفن التصوير في ذلك العصر .

وتمتاز مدرسة هراة بطموح الفنانين فيها الى التطور والتجديد، وبظهور بعض المصورين من ذوى الذاتية الفنية والعبقرية الخاصة، وبالميل الى دقة تصوير التفاصيل في الرسم، وبغنى الألوان وانسجامها واتزانها وكثرة استعمال اللون الذهبي، وبتغطية الأرضية بالحشائش والزهور والشجيرات .

ومن أقدم المخطوطات التي تنسب الى هذه المدرسة مخطوط من كلية ودمنة محفوظ الآن في مكتبة قصر جلستان بطهران^(١) . ويمتاز باتقان تصوير الطبيعة، وهضم العناصر الصينية التي اقتبسها الفن الإيراني في هذا السبيل . ولا شك في أن هذا المخطوط يشبه الى حد كبير مخطوط كلية ودمنة المحفوظ

(١) أنظر Binyon, Wilkinson & Gray: Persian Miniature Painting

في مكتبة الجامعة باستانبول والذي تحدثنا عنه في الصفحات السابقة ؛ ولكنها يختلفان في الصور الأدمية ، فهي في المخطوط الأخير أكثر نضارة وأقرب الى الطبيعة منها في مخطوط طهران .

وفي مجموعة المستر شستر بيتي Chester Beatty مخطوط من «جلستان» سعدى ، كتب سنة ٨٣٠ هـ (١٤٢٦ م) للأمير باليسنقر ، بيد الخطاط جعفر الباليسنقري الذي استقدمه الأمير من تبريز ليعمل في مجمع فنون الكتاب بمدينة هراة^(١) . وفيه ثمان صور بديعة يبدو فيها الاتقان والمميزات الفنية التي نعرفها في مدرسة هراة .

وقد كتب هذا الخطاط نسخة من الشاهنامه سنة ٨٣٣ هـ (١٤٣٠ م) تمتلكها الآن الحكومة الامبراطورية الإيرانية ؛ وتكاد تكون أبداع ما نعرفه من مخطوطات الشاهنامه المصورة ؛ وذلك لاتقان صورها ، وإبداع زخارفها ، والمهارة في تصوير الحوادث تصويرا تظهر فيه الحياة والحركة ، والتماسك ووحدية التأليف ، وللتنوع الذي يبعد الملل الذي تسببه المناظر المكررة في مخطوطات مدرسة تبريز ومدرسة شيراز ، ولمراعاة الدقة في رسم الخيل ، والشجيرات والزهور والطيور وزخارف الملابس ، فضلا عن العناية التامة برسم التفاصيل وبعض أنواع التحف كالسجاجيد والأواني وما الى ذلك^(٢) .

ومن أبداع الصور التي تنسب الى مدرسة هراة صورة مستقلة ومحفوظة الآن في متحف الفنون الزخرفية بباريس ؛ وهي تمثل لقاء هماي وهمايون

(١) أنظر اللوحة ٤٢ ب من المصدر السابق .

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٥١ — ١٨٥٢

في حدائق القصر الملكي بمدينة بكين (أنظر شكل ٤٤) . ويتجلى فيها حب الطبيعة ، وإبداع تصويرها مع التوفيق في التعبير عن أرستقراطية الأشخاص المرسومين ، فضلا عن أن ألوانها وأزهارها تكسبها سحرا عجيبا .

وثمة عدد من الصور المنقولة المنقوشة على الحرير ، على النحو المتبع في الشرق الأقصى . ويمكن نسبتها الى مدرسة هراة في النصف الأول من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وتمتاز بوضوح التأثير الصيني فيها ، حتى يظن أنها من رسم المصور غياث الدين الذي سافر بين عامي ٨٢٣ و ٨٢٧ هـ (١٤٢٠ و ١٤٢٤ م) مع بعثة أرسلها شاه رخ الى الصين^(١) . وإحدى هذه الصور محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston وتمثل حبيبين جالسين على سجادة نفيسة وتظلهما شجرة مزهرة . والثانية في المتحف المتروبوليتان بنيويورك وفيها أشخاص بجوار شجيرات مزهرة^(٢) . أما الثالثة فهي مجموعة الكونتس دي بهاج Comtesse de Béhague وتمثل لقاء هماي وهمايون وقد أصاب فيها الفنان توفيقا عظيما في الجمع بين الأساليب الفنية الصينية والإيرانية^(٣) .

وقد بدأت مدرسة هراة منذ منتصف القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي في أن تتميز عن سائر المدارس التيمورية وتفقد صلتها بها ،

(١) أنظر A. U. Pope; A XVth century Persian painting on silk في مجلة Apollo ، السنة العشرين (١٩٣٤) ص ٢٧٦ — ٢٠٧ ؛ وكتابنا « التصوير في الاسلام » ص ٤٣

(٢) أنظر مقال الأستاذ ديماند Dimand في Bulletin of the Metropolitan Museum ، السنة ٢٨ (١٩٣٣) ص ٢١٣

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، اللوحة ٨٧٨

فأصبحت لها ذاتية قوية في تأليف الصور ورسمها وتلوينها . وطبيعي أن بعض الفنانين لم يستطع أن ينفصل تماما عن التقاليد الفنية الموروثة ؛ بينما سار آخرون في ميدان التطور شوطا بعيدا .

ومن المخطوطات التي تتجلى فيها المميزات الفنية التي عرفناها في مدرسة هراة شاهنامه في الجمعية الآسيوية الملكية بلندن كتبت للأمر محمد جوکی ابن شاه رخ . وقد توفي هذا الأمير سنة ٨٤٨ هـ (١٤٤٥) ؛ فأكبر الظن أن المخطوط يرجع الى ما قبل وفاته ببضع سنوات^(١) .

وفي المكتبة الأهلية بباريس مخطوط من ديوان السلطان حسين ميرزا مؤرخ من سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . ويدل ما في صورته من المناظر الطبيعية ، ورسوم العماثر ، والسحنات المغولية ، وانسجام الألوان على سمو الأساليب الفنية التي وفق اليها الفنانون من مدرسة هراة .

وفي المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك مخطوط من كتاب «هفت بيكر» للشاعر نظامي يحتوي على صورة بديعة جدا تمثل بهرام جور يثبت لحبيته فروسيته ومهارته في الرماية^(٢) — وذلك بأن يلصق بسهم واحد حافر حمار الوحش بأذنه — وتمتاز هذه الصورة بحسن توزيع الأشخاص بين الصخور والتلال ؛ وعليها اسم المصور العظيم بهزاد ؛ ولكنها نسبة لا نظن أنها صحيحة ؛ لأن الصورة ، على الرغم من إتقانها ، لا يتجلى فيها ما نعرفه عن أسلوب بهزاد ، مما سيأتى شرحه في الصفحات التالية . والواقع أننا نعرف أسماء بعض

(١) انظر المصدر السابق ، لوحة رقم ٨٧٥ و ٨٧٦

(٢) انظر العدد الأول من مجلة « الثقافة » ، في ٣ يناير سنة ١٩٣٩ ، ص ٢٤ واللوحة

الفنية التي تواجهها .

المصورين في مدرسة هراة ، ولكننا لا نستطيع أن ننسب الى أحدهم
أى صورة في مخطوط معين . والعمل أعظم هؤلاء المصورين هو
روح الله ميرك نقاش الذى يقال إنه كان أستاذا لبهزاد ، والذى تنسب
اليه صورتان في مخطوط من المنظومات الخمسة للشاعر نظامى مؤرخ من
سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م)^(١) .

وصفوة القول أن التصوير الايرانى في عصر تيمور وخلفائه خطا الخطوة
الأخيرة في سبيل الكمال الذى بلغه على يد بهزاد وتلاميذه الذين حملوا لواء
هذا الفن في صدر الدولة الصفوية . وذلك على الرغم من أن العاهلية
التيمورية دب فيها الانحلال بعد وفاة شاه رخ وبدء النزاع بين خلفائه ، حتى
استولت قبائل التركمان على غربى إيران ، وقامت دولة الاوزبك في بلاد
ما وراء النهر ، بل استطاعت أن تقضى على نفوذ خلفاء تيمور في شرقى إيران ؛
ولكن هراة ظلت عاصمة التيموريين الذين تقلص نفوذهم ، بغير أن يؤثر
ذلك في ازدهار صناعة التصوير ؛ فكان حكم السلطان حسين ميرزا بيقر بين
عامى ٨٧٣ و ٩١١ بعد الهجرة (١٤٦٨ - ١٥٠٦ م) من العصور الذهبية
لتلك المدينة في الأدب والفن ، فعمت شهرة بلاطه أنحاء القارة الآسيوية ،
وانتصل به كثير من الشعراء والأدباء والموسيقيون ؛ وكان هو ووزيره
مير على شير من أكبر رعاة التصوير في التاريخ الايرانى ، حتى ظهر في خدمتهم
بهزاد صاحب الآثار الفنية البديعة في التصوير الاسلامى .

(١) أنظر Martin - Arnold : The Nizami MS. illuminated

Sakisian : La Miniature Persane ، by Bihzad, Mirak & Qasim Ali

بِهَزَاد

ولد بهزاد في مدينة هراة سنة ٨٥٤ هـ (١٤٥٠ م) . وذاع صيته فيها ونعم برعاية السلطان حسين بيقر ووزيره مير علي شير . وظل يعمل في هراة حتى سقطت في يد الشاه اسماعيل الصفوي سنة ٩١٦ هـ (١٥١٠ م) فانتقل معه الى تبريز حيث زاد نجمه تألقاً ، ونال من الشرف والفخار في خدمة الشاه اسماعيل ثم ابنه طهماسب ما لم ينله مصور آخر في التاريخ الاسلامي .

وقد حفظ لنا أحد المؤرخين الايرانيين نص البراءة التي تسلمها بهزاد حين عينه الشاه اسماعيل سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديراً لمكتبته الملكية وجمع فنون الكتاب ، بفعله رئيساً لكافة أمناء المكتبة ومن فيها من خطاطين ومصورين ومذهبيين وغيرهم ^(١) .

وذاع صيت بهزاد في إيران وفي غيرها من البلاد التي كانت لها بالاييرانيين صلات فنية . وفاق في الشهرة من سبقه من المصورين ومن عاصره أو خلفه منهم ، فاثني عليه المؤرخون الشناء الجمل ، وقرنوه بما نال الذي يضرب به المثل عند الايرانيين في إتقان التصوير ، وقالوا إن مهارته تحت ذكرى سائر المصورين ، وإن شعرة من فرشاته قد أكسبت الجهاد حياة ... الخ ، كما أعجب به الملوك والأمراء فتسابقوا الى جمع آثاره الفنية وكتب عنه « بابر » القيصر الهندي المغولي أنه أعظم المصورين قاطبة .

وعند ما أقبل بعض مؤرخي الفنون من الغربيين على دراسة التصوير الاسلامي ، عرفوا لبهزاد منزله الجليلة ، ولكن بعض المحدثين منهم يرون

(١) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ١٥٠ - ١٥١

أنه نال أكثر مما يستحق . وفي رأينا أن هذا الزعم الأخير مبالغ فيه الى حد كبير .

على أن هذه الشهرة الواسعة التي أصابها بهزاد جعلت من الصعب أن نعرف على وجه التحقيق كل آثاره الفنية ؛ لأن المصورين أقبلوا على تقليده ؛ بل كانوا يكتبون اسمه على الصور التي يرسمونها إعلاءً لشأنها ؛ كما أن تجار العاديات وبعض الهواة كانوا ينسبون اليه صوراً ليست من عمله ، رغبة منهم في الكسب الوافر . والحق أن هذا جعل دراسة أسلوبه الفني أمراً عسيراً ؛ فأننا لا نستطيع أن نطمئن الى حكم نصدره بعد بحث الصور القليلة التي ثبت قطعياً نسبتها اليه .

وثمة صور أخرى ليست بعيدة كل البعد عن أسلوبه في الرسم ؛ ولكن ليس عليها امضاءه ؛ ولعل الخير كل الخير في مواصلة الدرس والموازنة حتى يمكن أن نعرف عن حقيقة آثاره الفنية أكثر مما نعرف الآن^(٢) .

وكان بهزاد من أوائل المصورين المسلمين الذين عنوا بوضع امضائهم على آثارهم الفنية . وقد استطاع بفضل علوم مكانته أن ينتصر على الخطاطين انتصاراً مبيناً ؛ فتمد ذكرنا أنهم كانوا أعلى منزلة من المصورين ، وكانوا يتحكمون في حجم الصور ، وفي انتقاء الموضوعات ، وفي تحديد الفراغ الذي يتركونه في صفحات المخطوطات لرسم فيه المصورون ؛ ولكن بهزاد قضى

(١) أنظر Blochet ; Musulman Painting ص ٦٩ ؛ Sakisian :

La Miniature Persane ص ٦٩ و ٧١ ؛ وكتابنا «التصوير في الاسلام» ص ٥٢

(٢) راجع مادة «بهزاد» في الجزء الخامس (الملحق) من دائرة المعارف الاسلامية فقد جمع فيها الأستاذ إيتنجهاوزن Ettinghausen بيانات وافرة عن حياة بهزاد وما ينسب اليه من الآثار الفنية .

على ذلك كله واختار الموضوعات التي أرادها ، ورسمها بالجنم الذي كان
يبتغيه ، في صفحة أو صفحتين متجاورتين .

وامتاز بهزاد ببراعته العظيمة في مزج الألوان وتفهم أسرارها ، وفي التعبير
في صوره عن الحالات النفسية المختلفة ، وفي رسم العماثر والمناظر الطبيعية .
وانك لتحس أمام آثاره الفنية أن بين يديك صورا أرستقراطية ، بهدوئها ،
وحسن ذوقها ، وإبداع التركيب فيها ، ودقة الزخرفة وانسجامها ، مما يشهد
بأن بهزاد كان المصور الكامل الذي انتهى على يديه تطور التصوير الإيراني
في عهد المدرستين الإيرانية المغولية ثم التيمورية .

وقد عاش بهزاد طويلا . وتنسب إليه صور عديدة من القرنين التاسع
والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) وكثير من هذه
الصور تمثل دراويش من العراق وإيران . ومما كتبه أحد المؤلفين الهنود عن
بهزاد أنه لم يحرز هذه الشهرة الواسعة لأنه سار بأساليب التصوير الإيراني إلى
الكمال الطبيعي الذي كان مقدرا له أن يصل إليه في تطوره فحسب ؛ بل
لأنه سار به أبعد من ذلك فأدخل فيه عنصرا من الحب الإلهي ، لتأثره
بمذهب الصوفية الذي بلغ أوج عظمته في إيران قبيل أن يولد بهزاد ، وحين
كان صبيا .

ومن أبدع الآثار الفنية التي يطعن مؤرخو الفنون الإسلامية إلى نسبتها
لبهزاد ست صور في مخطوط من كتاب « بستان » للشاعر الإيراني سعدى
محفوظ في دار الكتب المصرية وعلى أربع صور منها امضاء بهزاد
(أنظر شكل ٤٥) .

وقد كتب هذا المخطوط « سلطان على الكاتب » أعظم الخطاطين في عصره، كتبه سنة ٨٩٣ هـ (١٤٨٨ م) للسلطان حسين ميرزا الذي نشأ بهزاد في بلاطه بمدينة هراة، فلا عجب أن تولى بهزاد بنفسه تحلية هذا المخطوط بصور، تتجلى فيها براعته في مزج الألوان، وتوفيقه في توزيع الأشخاص، ودقته في رسم الزخارف النباتية والهندسية الدقيقة. وقد كتب على ثلاث صور منها بخط دقيق وفي مكان يصعب الاهتداء اليه « عمل العبد بهزاد ». أما الامضاء الرابع ففي صورة تمثل فقهاء يتجادلون في مسجد، وفيها عقد جميل تجرى في إطاره عبارات إيرانية في ١٣ منطقة وتنتهي في المنطقة الأخيرة بالنص الآتي: « عمل العبد بهزاد سنة أربع وتسعين وثمانمائة »؛ مما يدل على أن رسم الصورة كان بعد إتمام المخطوط بسنة كاملة. وليس هذا بمستغرب في التصوير الإيراني؛ فقد كان الخطاطون يتمون عملهم، ويتركون الصفحات التي يراد أن يزينها المصورون بالرسم. وحدث كثيرا أن المخطوطات لم تزين بالصور إلا بعد إتمام كتابتها بزمن غير قصير.

وعلى كل حال فإن ثلاثا من الصور الممضاة تمثل مناظر في عمائر، أما الرابعة فتمثل الملك دارا وراعى الخيل، وتثبت تفوق بهزاد في رسم الخيل وتصوير الطبيعة الريفية تصويرا فيه انسجام وحياة. وفي أول المخطوط صورة في صفحتين تمثل السلطان حسين ميرزا في مأدبة؛ ولا بد من أن تكون من تصوير بهزاد أيضا فإن موازنتها بالصور الممضاة لا يكاد يترك سبيلا للشك في صحة ذلك^(١).

(١) انظر كتابنا « التصوير في الاسلام » ص ٤٨ وما بعدها، وال لوحات ٢١ — ٢٥؛

Wiet: L'Exposition Persane de 1931 ص ٧٤ وما بعدها.

وفي المتحف البريطاني مخطوط من منظومات الشاعر نظامي ، تاريخه سنة ٨٤٦ هـ (١٤٤٢ م) . وفيه عدة صور صغيرة ، على ثلاث منها : « صورة العبد بهزاد » مكتوبة في مكان غير ظاهر . ويكاد النقاد يجمعون على صحة نسبة هذه الصور الثلاث الى بهزاد ؛ ولكن معرفة تاريخها أمر غير سهل ؛ وقد لوحظ أن على إحدى الصور الأخرى في هذا المخطوط تاريخ سنة ٨٩٨ هـ (١٤٩٣ م) مما يرجح أن تكون الصور المنسوبة الى بهزاد من رسمه في نهاية القرن التاسع الهجري أيضا .

وفي مجموعة كيفور كان Kevorkian بنيويورك صفحات عليها نماذج خطية ؛ وفي إحداها صورة دائرية تمثل شابا وعجوزا على مقربة من نهر صغير وحوهما منظر جبلي ؛ وعليها : « صورة العبد بهزاد » .^(١)

وثمة بعض صور شخصية حقيقية تنسب لبهزاد ويبدو فيها نجاحه في بيان سحنة الأشخاص وصفاتهم الجسمية . ومن هذه الصور واحدة تمثل الشاه طهماسب فوق شجرة ؛ وهي محفوظة الآن في متحف اللوفر ؛ وعليها « بير غلام بهزاد » أي « العبد العجوز بهزاد » ؛ وفي مجموعة المسيو كارتيه Cartier صورة للسلطان حسين بيقرأ تنسب الى بهزاد ، وتشبه رسم السلطان حسين بيقرأ في مخطوط « بستان » المحفوظ في دار الكتب المصرية .^(٢)

على أن المقام لا يتسع هنا لاستعراض سائر ما ينسب الى بهزاد من الصور ؛ فحسبنا أن نذكر أنه كان جم النشاط وأنه — إن لم يتدع مدرسة^(٣)

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ١٨٨٥ .

(٢) انظر Sakisian: La Miniature Persane ، اللوحة رقم ٧٥ ، شكل ١٣٣ .

(٣) المصدر السابق ، اللوحة رقم ٣٧ .

(٤) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٥٨ — ١٨٦٦ .

أو طرازاً جديداً — فقد عرف كيف يسمو بالأساليب الفنية التي ازدهرت في مدرسة هراة الى الاتقان والدقة في مزج الألوان، والتماسك في التأليف التصويرى، والبراعة في تمثيل العماثر من الخارج والداخل، والتوفيق في تصوير الطبيعة الريفية، والقدرة على رسم الصور الشخصية والتعبير عن الحالات النفسية، وما الى ذلك مما نراه في صورته، أو في الصور التي تنسب اليه، والتي نرجح أن معظمها من عمل تلاميذه أو مرؤوسيه في مجمع الكتب في تبريز، أو المعجبين بفنه من سائر المصورين .

قاسم على

ومن الفنانين الذين نبغوا في هراة في القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) قاسم على الذى كان مؤرخو الفن يخلطون أحيانا آثاره الفنية بآثار زميله بهزاد .

والواقع أن ما نعرفه من صور هذا الفنان في مخطوط المنظومات «الخمسة» لنظامى، المؤرخ من سنة ٩٠٠ هـ (١٤٩٤ م) والم محفوظ الآن بالمتحف البريطانى برقم Or. 6810 — يدل على أنه كان مصورا ماهرا، ولكنه تأثر بأساليب أستاذه وزميله بهزاد حتى لم يبق لنفسه أى قسط من الذاتية الفنية، فهو يقلد بهزاد في الموضوعات التي يصورها، وفي الأسلوب الذى يستعمله في تصويرها، وفي الزخارف التي يزينها بها، ولكنه لم يصل الى مقام أستاذه في إبداع الألوان وتمييز سخنات الأشخاص وإكسابها شيئا من التعبير .

وتنسب الى قاسم على بعض صور في مخطوط بالمكتبة البودلية في اكسفورد، مؤرخ سنة ٨٩٠ هـ (١٤٨٥ م) . وأجمل هذه الصور

واحدة تمثل بعض الصوفية في حديقة غناء^(١)؛ ولكن بعض الأشخاص فيها منقولون عن صور بهزاد في مخطوط دار الكتب المصرية .

وأكبر الظن أن هذا الفنان أتقن رسم الصور الشخصية ؛ وأنه رسم صورة « بهزاد » المحفوظة في مكتبة الجامعة باستانبول^(٢) . وتدل « لابس بهزاد » في هذه الصورة على أنها رسمت في العصر الصفوي أي بعد انتقاله الى تبريز .

مدرسة بخارى

وقد ازدهرت في إقليم بخارى مدرسة فنية في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) يمكننا أن نعتبرها ذيلاً لمدرسة بهزاد .

والواقع أن الأحداث السياسية التي وقعت في خراسان وبلاد ما وراء النهر في بداية القرن العاشر هي التي أدت الى قيام هذه المدرسة ؛ فان مدينة هراة سقطت في يد شيباني خان زعيم الأوزبك سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) ؛ ولكن الشاه اسماعيل الصفوي انتزعها من يد الشيبانيين بعد ثلاث سنوات . وتقلص حكمهم الى بلاد ما وراء النهر ؛ وصاروا يحكمون من سمرقند وبخارى . وهاجر الى هاتين المدينتين كثير من المصورين في هراة ، ولا سيما أن قيام الدولة الصفوية في هذا الاقليم كان معناه فرض المذهب الشيعي عليه بعد أن كان يتبع المذهب السني في عصر تيمور وخلفائه وفي عصر الشيبانيين . ثم استولى الأوزبك مرة ثانية على هراة ، ونهبوها سنة ٩٤١ هـ (١٥٣٥ م) ؛ فهاجر منها الى بخارى جمهرة الباقيين فيها من رجال الفن .

(١) أنظر اللوحة رقم ٢٠ من كتابنا «التصوير في الاسلام» .

(٢) راجع Sakisian : La Miniature Persane ، اللوحة ٧٤

وقامت على أكاف هؤلاء الفنانين في مهجرهم مدرسة بخارى التي كان أشهر رجالها المصور محمود مذهب .

وقد كان محمود مذهب يعمل في بلاط السلطان حسين بيقراب، ويظهر في آثاره الفنية الأولى أنه متأثر بأساليب بهزاد الى حد كبير، ولا سيما في تأليف الصور وتغطية أرضيتها بالعمائر وفي رسم الأشخاص وتوزيعهم في الصورة . والظاهر أن هذا الفنان هاجر الى بخارى وترك هراة بعد أن بارحها بهزاد الى تبريز بفترة قصيرة .

ومن أشهر آثاره الفنية صور في مخطوط من « تحفة الأحرار » للشاعر جامي، كتب في بخارى وكان في مجموعة هومبرج Homberg . كما تنسب اليه صور في مخطوط آخر من تحفة الأحرار محفوظ الآن في المكتبة الأهلية بباريس، وعلى بعض صور «صوره العبد محمود المذهب»^(٢) . على أن أبداع ما نعرفه لهذا الفنان صورة في صفحتين بمخطوط من المنظومات الخمسة لنظامي كتب للأmir عبد العزيز الشيباني (٩٥٢ هـ - ١٥٤٥ م) ، ومحفوظ في المكتبة الأهلية أيضا ، وتمثل الصورة عجوزا تقدم شكواها إلى السلطان سنجر^(٣) . وعلى هذه الصورة امضاء محمود مذهب، وتمتاز باتزانها وتباين ألوانها^(٤) .

(١) أنظر Galerie Georges Petit, Vente O. Homberg, Paris 1931, N° 88.

(٢) أنظر Sakisian : La Miniature Persane ، شكل ١٢٨ Blochet : Musulman Painting اللوحة ١٠٨ ، La

(٣) سيأتي حديث هذه القصة في صفحة ١١٥

(٤) Blochet: Musulman Painting ، اللوحتان ١١٤ و ١١٥

وثمة صور أخرى تنسب إلى هذا المصور ؛ ولكن المقام لا يتسع هنا لاستعراضها وبيان مميزات^(١)ها .

ومن المصورين الذين هاجروا من هراة إلى بخارى ، بعد أن تأثروا بمدرسة بهزاد ، عبد الله المذهب والمصور ؛ ولكن الصور التي عليها امضاؤه نادرة . وامل أشهرها رسم شاب يعزف على العود تحت شجرة مزهرة ؛ وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الصناعية بمدينة ليزج^(٢) .

ومما نلاحظه في الصور المنسوبة إلى هذه المدرسة أن الرجال المرسومين فيها يلبسون غطاء رأس مكون من قلنسوة مرتفعة ومضاعة وتحيط العمامة بجزئها الأسفل . كما امتازت هذه المدرسة بالميل إلى الصور المستقلة التي تجمع في « مرقعات » خاصة ؛ وبنقش هوامش المخطوطات بشـتى الزخارف بالونين الذهبي والفضي على أرضية مختلفة الألوان .

المدرسة الصفوية الأولى

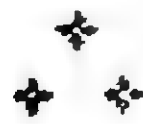
أما المدرسة الصفوية فقد قامت على أكتاف بهزاد وتلاميذه وأعوانه ؛ وكان أعظم من شملها برعايته هو الشاه طهماسب ، الذي ظل يحكم إيران بين عامي ٩٣٠ و ٩٨٤ بعد الهجرة (١٥٢٤ - ١٥٧٦ م) ، بعد أن قضى أبوه الشاه اسماعيل حكمه في حروب وطد بها دعائم الحكم للأسرة الصفوية ولم تترك له الفراغ الكافي لتعهد المجمع الذي أنشاه لفنون الكتاب وعقد إدارته لبهزاد .

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٦٩ - ١٨٧١

(٢) أنظر Kühnel : Miniaturmalerei im islamischen Orient ،

وارتفعت مكانة الفنانين في عصر الدولة الصفوية، واتخذ السلطان من بين المصورين أصدقاء وندماء؛ بل كان الشاه طهمااسب نفسه يطمع في أن يصبح مصورا ماهرا، تعلم الفن عن المصور المشهور سلطان محمد، وكان كذلك صديقا لبهزاد وتلميذه اقا ميرك .

ولا غرابة في أن يرتفع شأن رجال الفن في حكم الدولة الصفوية؛ فانها أول دولة إيرانية وطنية منذ العصر الساساني؛ فطبيعى أنها فكرت في أن تعيد الى إيران مجدها الفني القديم؛ وبدأت رجال الفن فكان نصيبهم وافر من تشجيعها وإكرامها . ومن ثم فإن بين مخطوطات العصر الصفوي عددا كبيرا محلى بالصـور ، التي يمثل أكثرها أبهة هذا العصر وحياة البلاط والأمراء فيه ، وما يتبع ذلك من حداث غناء وعمائر ضخمة جميلة وملابس فاخرة ومجالس طرب وشراب ، كل ذلك في رسم دقيق وألوان زاهية في هدوء، ومتنوعة في انسجام؛ يتوج ذلك مهارة في تأليف الصورة، وتوزيع الأشخاص فيها، ومراعاة النسب بين أجزائها المختلفة .



ومهما يكن من الأمر ، فإن بهزاد، حين عين سنة ٩٢٨ هـ (١٥٢٢ م) مديرا لمعهد فنون الكتاب في تبريز كان قد بلغ ذروة مجده، ولم يتطور أسلوبه الفني بعد ذلك؛ فالفرق بسيط بين آثاره الفنية في هراة وآثاره الفنية في تبريز. أما تلاميذه الذين قدموا معه من هراة، فقد تأثروا بالبيئة الصفوية الجديدة في تبريز وأصبحوا دعامة المدرسة الصفوية التي قامت فيها؛ وهي المدرسة الصفوية الأولى .

وتتماز الصور في هذه المدرسة بلباس الرأس المكون من عمامة ترتفع باستدارة وتبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء ؛ ولكن هذه الميزة ليست عامة ؛ لأن وجود تلك العمامة في صورة من الصور يدل على أنها ترجع الى عصر الأسرة الصفوية الأولى ، أى قبل وفاة الشاه طهماسب ، بينما وجود غيرها أو عدم وجودها لا يفيد مطلقا ان الصورة لا يمكن نسبتها الى هذا العصر . ويلوح لنا أن هذه العمامة كانت في أول الأمر شعار أفراد الأسرة الصفوية وأتباعهم ؛ وكان المصورون يرسمون العصا الصغيرة باللون الأحمر ؛ ثم ضعف شأن هذه العمامة ، وبدأ القوم يغيرون لون العصا ، ثم أصبح وجودها نادرا في الصور الصفوية التي صنعت بعد وفاة الشاه طهماسب سنة ٩٨٤ هـ (١٥٧٦ م) .

وقد كان لقيام الدولة الصفوية أثر كبير في توحيد الأساليب الفنية ، بعد أن حققت هذه الدولة الوحدة السياسية في البلاد الإيرانية . فلا غرو أن أصبحت منتجات مصوري البلاط في تبريز وقزوین أنموذجا يتسبج على منواله النابهن من المصورين في سائر العاهلية الصفوية .

ومن أعلام المصورين في هذه المدرسة شيخ زاده وخواجه عبد العزيز واقا ميرك وسلطان محمد ومظفر على ومير سيد على ومحمدى وسيد مير نقاش وشاه محمد ودوست محمد .

أما شيخ زاده فقد كان خراسانى الأصل ، وكان تلميذا لبهزاد ؛ وانتقل معه الى تبريز كما يظهر من صورة عليها امضاءه . وهى فى مخطوط من أشعار حافظ ، كتب لسان ميرزا ، الأخ الأصغر للشاه طهماسب ، ومحفوظ

الآن في مجموعة كارتيه Cartier وتمثل هذه الصورة مجلس وعظ^(١) . ويبدو في رسم الأشخاص وتصوير ما أحدثه بعض المستمعين من شغب ، إما لفرط التأثير والاعجاب بما قاله الواعظ وإما لسبب آخر ، نقول يبدو من ذلك ومن رسم العماثر والحدران والأبواب ذات الزخارف الدقيقة أن الفنان مشبع جدا بالأساليب الفنية التي نعرفها في بهزاد وتلاميذه .

ويميل الأستاذ الدكتور كونل Kuhnel الى أن ينسب الى شيخ زاده نحو أربع عشرة صورة من خمس عشرة موجودة في مخطوط جميل من المنظومات الخمسة لنظامي ، كتبه سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) الخطاط الكبير سلطان محمد نور ، ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك . وهذه الصور آية في الجمال ، بألوانها البديعة وزخارفها الدقيقة ورسومها الغنية . وقد نسبها مارتين Martin الى اقا ميرك ، ونسبها ساكسيان Sakisian الى محمود مذهب^(٢) .

ومن تلاميذ بهزاد المصوّر خواجه عبد العزيز ، والمعروف أنه قدم من إصفهان وأن الشاه طهماسب درس عليه فن التصوير^(٣) . ومن الآثار الفنية التي خلفها هذا المصوّر صورة أمير صفوى محفوظة الآن في إحدى المرقعات بمكتبة طوب قابوسراي باستانبول ، وعاليها امضاؤه وقد أضاف الى اسمه أنه تلميذ الأستاذ بهزاد .

(١) أنظر اللوحة ٣٦ من كتابنا «التصوير في الاسلام» .

(٢) أنظر المصدر السابق ص ٦٠ و ٥٩ ؛ ودراجع Binyon, Wilkinson & Gray Persian Miniature Painting ص ١٠٨ ؛ و A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٧٣

(٣) أنظر المصدر السابق للأستاذ ساكسيان ص ١١٢ و ١٢٠

ونبع من تلاميذ بهزاد المصور العظيم آقاميرك . وقد نشأ في إصفهان ثم هاجر منها واتصل بهزاد . وأتيح له أن يحظى بصداقة الشاه طهماسب . وقيل إنه ظل يعمل في بلاطه حتى سنة ٩٥٧ هـ (١٥٥٠ م) . وثمة خمس صور عليها امضاؤه ؛ وهي في مخطوط من المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامي ، كتب في تبريز بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ — ١٥٤٣ م) للشاه طهماسب ، بيد الخطاط المشهور شاه محمود التيسابوري ، ويفخر اليوم بميازته المتحف البريطاني بلندن . وتمثل إحدى هذه الصور تنويج خسرو^(١) ونرى في صورة أخرى خسرو وشيرين على العرش ؛ وفي ثلاثة مجنون ليسلي بين الوحوش في الصحراء ؛ أما الرابعة فتمثل قصة كسرى أنوشروان يصفى للبوئين اللتين تتحدثان على أنقاض قصر حل به الخراب لأن صاحبه كان ظالما (انظر شكل ٥٠) ؛ وتمثل الخامسة رجوع شابور الى فسطاط خسرو . وتدل هذه الصور بما فيها من عمائر وزهور وأشجار على تأثر آقاميرك بأستاذه بهزاد ؛ ولكننا نلاحظ فيها ، فضلا عن ذلك ، تفوق ميرك في تزيين الملابس بالزخارف المختلفة ، وقصوره عما وصل اليه أستاذه في تنويع السحنة في الأشخاص وإكسابها بعض الحياة والتعبير والحركة .

ومن أعلام المصورين في العصر الصفوي سلطان محمد ؛ وقد قيل إنه كان أستاذا للشاه طهماسب في فن التصوير . ولعله خلف بهزاد في إدارة مجمع الفنون الملكي ؛ وأكبر الظن أن نشاط هذا المجمع لم يعد مقصورا على فنون الكتاب بل امتد أيضا الى صناعة الخزف ونسج الحرير والسجاد .

(١) انظر اللوحة رقم ٣١ من كتابنا « التصوير في الاسلام » .

ومهما يكن من الأمر فإننا نجد امضاء سلطان محمد على صورتين في مخطوط نظامي سالف الذكر، إحداها تمثل بهرام جور يصيد الأسد، والثانية تمثل خسرو يفجأ شيرين تستحم^(١)، وتمتازان بدقة الزخارف على الملابس، وبإبداع الألوان، وإتقان رسوم الحيوان، وبالاثنخاص ذوى الوجوه الجميلة التى تخلو من أى تعبير قوى . وصفوة القول أن أسلوب سلطان محمد يشبه أسلوب آقاميرك الى درجة لا يمكن تفسيرها بأن كليهما كان تلميذا لبهزاد فحسب، بل قد تحملنا على القول بأنهما تعاونا فى العمل تعاونا وثيقا ولم تكن لكل منهما ذاتية فنية مستقلة عن الآخر الى حد كبير .

ولا يفوتنا أن فى مخطوط نظامي، الذى اشترك فى تصويره أعلام المدرسة الصفوية، صورة غير ممضاة، ولسنا ندرى لأى الفنانين يمكننا نسبتها . تلك هى صورة السلطان سنجر والعجوز التى تقدمت اليه تشكو من أن أحد جنوده سرق مالا لها^(٢) . وهذه قصة مشهورة صورها كثير من المصورين الايرانيين . وقد كان سنجر آخر ملوك دولة السلاجقة فى أيام مجدها وقبل أن تقوم على أنقاضها دويلات سلجوقية صغيرة الشأن فى القرن السادس الهجرى (منتصف الثانى عشر الميلادى) . ويحكى عنه أن عجوزا اعترضت موكبه شاكية أحد جنوده، فغضب وقال لها ما معناه : كيف حدثك نفسك بمضايقتى بشكواك التافهة ؟ ألا ترين أنى خارج لأفتح بلادا وأطاقب أمما بأجمعها ؟ ! فأجابته قائلة : « وأى فائدة تجنى من الانطلاق لقهر الأمم الأجنبية اذا كنت غير قادر على حفظ النظام بين جنودك ؟ ! » .

(١) المصدر السابق، اللوحة رقم ٣٥

(٢) اللوحة رقم ٣٧ من المصدر السابق .

وفي اعتقادنا أن هذه الصورة ، ذات الثروة الزخرفية العظيمة ، من الآثار الفنية التي يمكن نسبتها إلى سلطان محمد أو إلى أقاميرك في آخر حياته .^(١)

ومن أبدع الصور التي رسمها سلطان محمد اثنان في مخطوط من أشعار حافظ في مجموعة كارتيه Cartier ، إحداهما تمثل أميرا صفويا بين أتباعه وغلماة في « كشك » في حديقة ، وقد جلسوا حوله حلقة يزيد بها الألوان نضارة . أما الصورة الثانية فتمثل منظر شراب . وتبدو فيها مهارة الفنان ودعابته وتوفيقه في تصوير الحركة ، فإن المنظر كله يكاد يكون كاريكاتوريا : تدار كؤوس الخمر فيتناولها فريق بينما نرى آخرين يترنحون من السكر ويتدحرج بعضهم على الأرض ، وفي الطابق العلوي شيخ ينظر في مرآة في يده ، ويشترك الملائكة في الشراب من شرفة تطل على الباقيين ، بينما يطرب الجميع موسيقيون بينهم شيخ وغلماة وثلاثة أشخاص آخرين في هيئة كاريكاتورية تجعلهم أقرب إلى القرود منهم إلى الادميين . وفي طرف الصورة حديقة ذات سياج خشبي وقف بجواره رجل يقبض على إبريق من الخمر يتدلى في حبل طويل أمسك به رجل في شرفة تطل على الحديقة .^(٢)

وثمة صورة أخرى يرجح أنها من رسم سلطان محمد . ولا عجب فإنها تكاد تكون أبدع ما صورته الفنانون في عصر الأسرة الصفوية . وهي من الصور التي لا إمضاء عليها في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهمااسب والمحفوظ

(١) انظر مقالنا عن هذه الصورة في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران

في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩

(٢) انظر اللوحة رقم ٣٨ من كتابنا « التصوير في الاسلام » .

في المتحف البريطاني ، وتمثل هذه الصورة قصة المعراج^(١) . وقد كانت أحب قصص السيرة النبوية الى الايرانيين ، فرسموها في عدد كبير من الصور والمخطوطات ؛ ولكننا لانعرف صورة لهذه القصة أصاب فيها الفنان حظا من التوفيق والسمو أوفر من صورة المعراج في مخطوط نظامي (انظر شكل ٤٩) ؛ فان المرء يؤخذ لأوّل وهلة بأبداع ألوانها وجلال مظهرها ، ويرى فيها السماء بسحبها البيضاء ، والنبي ، عليه السلام ، راكبا فرسه « البراق » ذات الوجه الآدمي ؛ وفي يمين الصورة بالجزء السفلي نرى الأرض التي تركها النبي وحولها غلاف أبيض كروي ؛ وأمام النبي سيدنا جبريل يقود الركب في السموات ؛ وبين الرسول وسيدنا جبريل ملك مجنح يحمل مبخرة معلقة في عصاة ، ويخرج منها لهب ذهبي ؛ وعلى يسار النبي ، صلى الله عليه وسلم ، ملك آخر يحمل صحنًا فيه بخور يحترق ؛ وفي الصورة ملائكة آخرون يحمل بعضهم أطباقا من الجواهر والفواكه ، وفي يد أحدهم تاج ثمين . وصفوة القول أن في الصورة خيالا واسعا ، وحركة وحياة تجعلها من أبدع آيات التصوير الايراني . كما أننا نلاحظ في رسم النبي عليه السلام ما أتبعه الفنانون الإيرانيون في معظم الأحيان من إخفاء سمحة الرسل . وفي مجموعة البارون موريس دي روتشيلد مخطوط من شاهنامه ، تاريخه سنة ٩٤٤ هـ (١٥٣٧ م) وفيه ٢٥٦ صورة كبيرة يظهر في رسمها أسلوب أعلام المصورين في المدرسة الصفوية ، ولا سيما سلطان محمد . وأكبر الظن

(١) قصة الاسراء والمعراج ورد ذكرها في القرآن الكريم في الآية الأولى من سورة الاسراء « سبحان الذي أمرى عبده ليلا من المسجد الحرام الى المسجد الأقصى الذي باركنا حوله ليريه من آياتنا إنه هو السميع البصير » والعلماء غير متفقين في هذا الشأن ؛ فبعضهم يرى أن الاسراء والمعراج كانا بالروح ؛ ويرى آخرون أنهما كانا بالجسد ؛ كما يرى فريق ثالث أن الاسراء من مكة الى بيت المقدس كان بالجسد وأن المعراج الى السماء كان بالروح .

أنها من عمل تلاميذهم؛ ولكنها عظيمة الشأن، لأنها كثيرة العدد وتجمع المميزات الفنية في المدرسة الصفوية، مع شتى الموضوعات التي عرض لها المصورون من قصص الشاهنامة.

ومن المصورين الذين نسجوا على منوال سلطان محمد مصوران آخرون هما شاه محمد الاصفهاني ومير نقاش. وأكبر الظن أن الأخير خلفه في إدارة مجمع الفنون. وقد امتاز هذان المصوران برسم شبان الطبقة الارستقراطية في أوضاع أنيقة وأساليب متكلفة؛ كما يظهر في صورة محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن، وتمثل أميرا صفويا في يده زهرة^(١)؛ وعليها امضاء شاه محمد؛ وكما يظهر في صور أخرى من النوع نفسه محفوظة الآن في المتحف البريطاني وتنسب الى المصور مير نقاش.

أما مظفر على فقد كان من تلاميذ بهزاد، واشترك في تصوير مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهمااسب والمحفوظ في المتحف البريطاني. كما اشترك فيه أيضا المصوران ميرزا علي التبريزي ومير سيد علي. وامتاز الأخير بجمعه عدّة مناظر، بعضها فوق بعض، في الصورة الواحدة، وبعنايته بتسجيل حياة المدن والريف في صوره. ويبدو ذلك في الصورة التي رسمها في المخطوط سالف الذكر. وهي تمثل عجوزا تقود «المجنون» أسيرا الى خيمة^(٢) ليلي. وقد خرج المصور على التقاليد الموروثة؛ فصوّر ربع ليلي وما يجري فيه من الأعمال اليومية وما أثاره قدوم «المجنون» من العداء والفضول؛ فليلي جالسة في خيمتها، والعجوز على مقربة منها ومعها الحب المتيمّ يرسف في قيوده

(١) أنظر اللوحة ٧٧ من Sakisian: La Miniature Persane.

(٢) أنظر اللوحة ٣٣ من كتابنا «التصوير في الاسلام».

والصبية يقدفونه بالأحجار، وفي الصورة خيام أخرى انصرف من فيها من النساء إلى أعمالهن المنزلية، وثمة سيدة تجلب ماءً من القناة وأخرى تحلب شاة، ويجوارها راعيان يحرسان قطيعا من الغنم وفي يد أحدهما مغزل بينما الثاني يعزف في مزمار .

ولم يكن نشاط هذا الفنان مقصورا على إيران فحسب ، بل لقد ذهب إلى الهند وكان له فيها شأن عظيم . وذلك أن الامبراطور الهندي المغولي همايون فقد عرشه سنة ٩٥١ هـ (١٥٤٤ م) ، ونز إلى بلاط الشاه طهماسب ، حيث أتيح له أن يلقي ميرسيد علي ، فأعجب به إعجابا شديدا وألح عليه في مرافقته إلى كابل ثم إلى دهلي ، حيث عهد إليه بإدارة العمل لانتاج ٢٤٠٠ صورة كبيرة لقصة الأمير حمزة . وقد اشتغل في هذا العمل عشرات المصورين وظلوا يعملون عدة سنين ^(١) ، ولكن إدارته انتقلت منذ سنة ٩٥٦ هـ (١٥٤٩ م) إلى مصور إيراني آخر : هو عبد الصمد الشيرازي . وأكبر الظن أن هذا الفنان الأخير لم يصب ما ناله من الشهرة إلا بفضل عمله الفني في الهند ، فقد رحل إليها شابا ، وارتقى فيها درجات المجد حتى اختاره الامبراطور «أكبر» أستاذا له ، وكان تأثيره الفني في تصوير قصة الأمير حمزة أعظم من تأثير سلفه ميرسيد علي . بل إنه لم يلبث أن تأثر بالبيئة الهندية ، وأصبحت صورته هندية إلى حد كبير. والواقع أن لدينا نماذج من آثاره الفنية نستطيع بوساطتها أن نتبع تطوره الفني وأن نشهد انفصاله

(١) أنظر Percy Brown : Indian Painting under the Mughals

التدريجي عن الأساليب الفنية في المدرسة الصفوية بتبريز، حيث نشأ وبدأ حياته الفنية .

ومن أنجبتهم هذه المدرسة مصورون أتيح لهم أن يرحلوا الى تركيا ، وعلى رأسهم كمال التبريزي الذي كان تلميذا لميرزا علي ، وشاه قولي الذي كانت له حظوة كبيرة في بلاط السلطان سليمان القانوني ، وولي جان الذي عرف بميله الى تصوير الدراويش ، والشبان والشابات بالملابس التركية .

وتألق نجم فنان كبير في نهاية المدرسة الصفوية الأولى . وهو المصور محمدي ، الذي درس التصوير على والده سلطان محمد . وامتاز بالتفوق في رسم المناظر الريفية والعناية بتسجيل الحياة اليومية . وكانت حياته الفنية طويلة ، فالتنازى امضاءه على صورة أمير صفوي مؤرخه في تبريز سنة ٩٣٤ هـ (١٥٢٨ م) ومحفوطة الآن في مرقعة (البوم) بهرام ميرزا في استانبول ، كما نرى صورة أخرى في المرقعة نفسها عليها امضاؤه في هراة سنة ٩٩٢ هـ (١٥٨٤ م) .

ولعل أبداع آثاره الفنية رسم محفوظ في متحف اللوفر (انظر شكل ٥١) ، يرجع الى سنة ٩٨٦ هـ (١٥٧٨ م) . وفيه بعض مناظر خلابة من حياة الريف ومضارب القبائل الرحل ، فتمة فلاح يحرق الأرض وآخر جالس تحت شجرة عليها طيور ، وعلى مقربة منهما راع يحرس قطيعا من الغنم ويعزف على مزمار في يده والى يمينه كلبه ، كما نرى خيمتين فيهما نساء يغزلن وينسجن وخلف الخيمتين رجل يجلب ماء في قدر^(١) .

(١) انظر Stchoukine : Les Miniatures Persanes au Musée

وفي المكتبة الأهلية بباريس رسم بريشة محمدى ، يمثل بعض الأساتذة والطلاب في رحلة الى منطقة جبلية . وفي مجموعة فيليب هوفر Philip Hofer رسم يشبه هذا الرسم كل الشبه ^(١) .

وقد رسم محمدى صورته وهي محفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وهي تمثله وهو حوالى الخمسين من عمره ، وعليها «عمل محمدى . صورت محمدى» . وفي نفس المتحف صورة بريشته تمثل حبيبين لها قد رشيق ينئى بما سنعرفه من رسوم المدرسة الصفوية الثانية . وقد أصاب الفنان في هذا الرسم أبعد حدود التوفيق في التعبير عن دلال الحبيبة ومقاومتها المصطنعة ^(٢) .

وثمة رسوم أخرى محفوظة أيضا في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن ، وفي مكتبة المجمع بمدينة لينينجراد ، وفي المتحف الأهل بطهران ، ويمكن نسبتها الى هذا المصور .

ولا يفوتنا أن نذكر أن معظم رسوم محمدى لم تكن ملونة كلها ، بل كان فيها قليل من اللون الأحمر أو الأخضر في الصخور والحيوانات .

المدرسة الصفوية الثانية

وكانت هناك مدرسة صفوية ثانية في عصر الشاه عباس وخلفائه ، وهي مدرسة رضا عباسى ، وكان مقرها إصفهان . وقد ظل الشاه عباس الأكبر يحكم إيران زهاء اثنين وأربعين عاما (٩٨٥ - ١٠٣٨ هـ أى ١٥٨٧ -

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، اللوحة ٩١٦ .

(٢) انظر Sakisian: La Miniature Persane شكل ١٣١ .

(٣) المصدر السابق ، شكل ١٦٠ .

١٦٢٩ م). وكان حاكما عظيما فبقى اسمه في تاريخ إيران رمزا للمجد والعظمة، ولكن الحقيقة أن لعصره شهرة في الفنون لا يستحقها كلها، فقد كان عصر تأخر بطنىء سقط بفن التصوير الى الهاوية .

وامتازت الآثار الفنية في ذلك العصر بتنوعها، اذ كان انتقال العاصمة الى اصفهان سببا في قربها من المحيط ونمو علاقات إيران مع الهند والبلاد الغربية فوفدت البعثات والسفارات، وأقبل السائحون والتجار الى إيران، وعنى الفنانون بالنقش على الجدران نفسها، وبرسم الصور المستقلة الكبيرة لتزيين الجدران بها . وفي مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم نجبة طيبة من هذه الصور الكبيرة يظهر فيها تأثير المصورين بأساليب الفنون الغربية من قوانين المنظور وهدوء الألوان وتدرجها (أنظر الأشكال ٥٥ و ٥٦ و ٥٧) .

ومما شاع في ذلك العصر أيضا رسم الصور بدون ألوان أو بألوان بسيطة جدا . والظاهر أن الأمراء ورجال البلاط انصرفوا عن المخطوطات المصورة بعض الانصراف، فلم يجد المصورون من يعوضهم عن العمل فيها، ولذا فقد ندرت المخطوطات المصورة الثمينة في هذه المدرسة، بينما زاد عدد الصور غير المتقنة التي كانت تصنع لعامة الهواة، أى للسوق، والتي لم يكن إخراجها يتطلب نفقة باهظة .

على أن بعض الصور غير الملائمة كان آية في الدقة، وإتقان الخطوط . وكانت ترسم في ثقة وبراعة، رسما لم يكن يخلو أحيانا من قوة التعبير أو روح التهمك والسخرية .

والواقع أن الشاه عباس كان يعنى بتشيد العمارات وتزيين جدرانها بالصور الكبيرة من الطراز الإيراني أو بصور أوروبية مما كان يحمله التجار والمبشرون

الى إيران . أما في تصوير المخطوطات فقد جمد المصورون ووقفوا عند تقليد الصور المرسومة في المخطوطات القديمة تقليدا لم يصيبوا فيه حظا كبيرا من التوفيق .^(١)

وطرأ على تصوير الأشخاص تطور كبير في القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) ؛ فقل عدد المرسومين ، ولم تعد الصورة تجمع عددا كبيرا منهم ؛ بل أصبح المصور يكتفى في رسمه بشخص أو شخصين بقدر أهيف وفي وضع متكلف ، وأنوثة تجعل من الصعب التفريق بين صور الفتيان والفتيات وينسب هذا الطراز في التصوير الى زعيم المصورين في ذلك العصر ، وهو رضا عباسى ، الذى قامت حول اسمه مناظرات ومساجلات بين علماء الآثار^(٢) ؛ وأصبح جلهم يعتقدون بوجود مصورين اثنين بين اسميهما شبه كبير وهما آقا رضا ورضا عباسى . والواقع أن اسم « رضا » كان كثير الذبوع في ذلك العصر .

وأكبر الظن أن الأول أقدم عهدا من الثانى وأقل شهرة منه . ولعله بدأ إنتاجه في بلاط الشاه طهماسب وظل يعمل حتى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر) فكان بذلك معاصرا للشاه عباس الأكبر ؛ ولكن الأرجح أنه هروى الأصل وأنه اتصل بالامبراطور الهندى المغولى جهانجير ، ومن آثاره الفنية المعروفة صورة منظر في البلاط محفوظة في متحف قصر جالستان بطهران ، وصور أخرى في مخطوط من « أنوار سهيلي » كتب في الهند سنة ١٠١٩ هـ (١٦١٠ م) ومحفوظ الآن في المتحف البريطانى^(٣) .

(١) أنظر مقال رضا Riza للدكتور اينجهاوزن Ettinghausen في Allgemeines

Künstler — Lexikon (٣٤٩١)

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٨٨٥ — ١٨٨٦

ومهما يكن من الأمر فإن أسلوبه في الرسم إيراني يذكر بالمدرسة الصفوية الأولى؛ ولكن ألوانه عليها مسحة هندية ظاهرة .

أما رضا عباسي فإن امضاءه على كثير من الرسوم المؤرخة تحملنا على الاعتقاد بأن مدة إنتاجه الخصب كانت بين سنتي ١٠٢٨ و ١٠٤٩ بعد الهجرة (١٦١٨ و ١٦٣٩ م) .

والواقع أن رسوما كثيرة عليها امضاءؤه؛ ولسنا نجزم بصحة نسبتها كلها . وقد كتب الدكتور كونل Kühnel بيانا بنحو سبع عشرة صورة يثق بأنها من عمل هذا الفنان؛ ويتراوح تاريخها بين عامي ١٠٢٨ هـ (١٧١٨ م) و ١٠٤٤ هـ (١٦٣٤ م) ، وأعظمها شأنا صورة في متحف قصر جلستان تمثل مجنون ليلي في الصحراء ، وأخرى في المكتبة الأهلية بباريس وتمثل درويشا يستريح ، وثالثة فيها رسم حبيبين ومحفوظة الآن في مجموعة الدكتور زره Sarre في برلين ، ورابعة تمثل الدرويش عبد المطلب وهي الآن في مكتبة المجمع في مدينة لينينجراد ، وخامسة تمثل الشاه صفى الدين والطبيب محمد شمسة ومعهما فرس الشاه وغللمان ، وهي محفوظة الآن بمكتبة الدولة في لينينجراد .

(١) المصدر السابق ص ١٨٨٦ وما بعدها .

(٢) انظر : Schulz : Die Persisch-islamische Miniaturmalerei

ج ١ اللوحة R .

(٣) انظر كتابنا « التصوير في الاسلام » اللوحة رقم ٤٧

(٤) انظر : Kühnel : Miniaturmalerei im islamischen Orient

اللوحة ٨٠

(٥) انظر : Martin : Miniature Painting ، اللوحة ١٥٩

(٦) المصدر السابق ، اللوحة ١٦٠

وثمة رسوم أخرى غير مؤرخة ؛ ولكن عليها امضاءه : « رقم كمينه
 رضاي عباسي » أي « رسمه الحقيير رضا عباسي » . ومن المرجح أن معظمها
 من رسمه أيضا ؛ بالرغم من أن نص عبارة الامضاء في بعضها يختلف عنه
 في البعض الآخر . ومن أبداع هذه الصور واحدة في مجموعة كارتليه تمثل
 منظرا طبيعيا وثلاثة صيادين ويتجلى فيها الابداع في التأليف التصويري ،
 وفي إتقان تصوير الطبيعة على النحو الذي نعرفه عند المصورين في الشرق
 الأقصى (أنظر شكل ٥٢) .

وقد كان رضا عباسي قليل الإنتاج في شبابه ، يقبل على الرسوم التخطيطية
 والتوضيحية ولا يعنى بالصور في المخطوطات ؛ ثم دخل في خدمة البلاط
 في بداية القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) فأضاف الى
 اسمه « رضا » نسبة الى الشاه فأصبح « رضا عباسي » وزاد إنتاجه وحسنت
 سيرته ، وأصبح له تأثير عظيم في الحياة الفنية باصفهان ، ودرس عليه تلاميذ
 كثيرون تألفت منهم المدرسة الصفوية الثانية .

ومن المصورين الذين ذاع صيتهم في هذه المدرسة الفنية معين المصور
 وحيدر نقاش ومحمد قاسم التبريزي ومحمد يوسف ومحمد علي التبريزي .
 وينسب الى رضا عباسي وإلى هؤلاء المصورين عدد كبير من الصور ؛ بعضها
 أقل من المتوسط في الجودة والاتقان ؛ ويمتاز أكثرها بما أشرنا اليه من
 قدود ممشوقة وأوضاع متكلفة . وكان معين المصور أقربهم إلى قلب رضا
 عباسي وقد رسم صورتين لأستاذه^(١) ؛ وهما — فيما نعلم — اثنتان من ست

(١) الأولى تاريخها سنة ١٠٨٤ هـ (١٦٧٣ م) . وهي الآن في مجموعة كوارتش
 Quaritch والثانية في مجموعة باريس وطن Parish-Watson وتاريخها سنة ١٠٨٧ هـ
 (١٦٧٦ م) ؛ انظر اللوحة رقم ٥١ من كتابنا « التصوير في الاسلام » .

صور وصلتنا لأربعة من رجال الفن ؛ أما الصورة الثالثة فترجع الى عصر المدرسة الصفوية الأولى ، وتمثل الأستاذ بهزاد ، وهي محفوظة الآن في مكتبة يلدز باستانبول . والرابعة صورة محمدي من عمل المصوّر محمدي نفسه ، وهي الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن والخامسة صورة معين نفسه وقد رسمها سنة ١٠٨٣ هـ (١٦٧٢ م) . وهي محفوظة الآن في المكتبة الأهلية بباريس . وفضلا عن ذلك فان المصوّر محمد شفيع رسم صورة محفوظة الآن في مجموعة الدكتور زرّة Sarre ويرجح أنها صورة والده رضا عباسي . ومهما يكن من شيء فان معين المصور نسج على منوال أستاذه رضا ؛ ولكنه لم يلحقه في دقة الرسم وإتقانه . وقد خلف عددا من الرسوم والصور ولعل أطرفها ست صور كبيرة في مخطوط من الشاهنامه في مجموعة شستر بيتي^(١) Chester Beatty (انظر شكل ٥٤) .

وقد نبغ من تلاميذ رضا عباسي ومعين مصوِّرون آخرون مثل ميرأفضل توني وحبيب الله المشهدي وملك حسين الأصفهاني ومحمد يوسف الحسيني وشاه قاسم ومحمد قاسم^(٢) ومحمد علي .

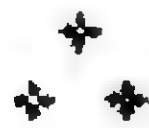
أما الشاه عباس الثاني الذي حكم إيران بين عامي ١٠٥٢ و ١٠٧٧ بعد الهجرة (١٦٤٢ - ١٦٦٧ م) ، فقد كان شديد الإعجاب بالغرب وفنونه ، فأرسل المصوّر محمد زمان ليدرس التصوير في روما . وقيل إن هذا المصوّر اعتنق المسيحية ، ثم سافر الى الهند ، ولم يرجع الى إيران إلا سنة ١٠٨٧ هـ

(١) أنظر اللوحين ٩٢٢ و ٩٢٣ من A. Survey of Persian Art ج ٥ .

(٢) أنظر شكل ٥٣ .

(١٦٧٦م) ؛ ومهما يكن شيء فقد تأثر هذا الفنان بالأساليب الفنية الأوروبية ولا سيما في مراعاة قواعد المنظور وفي الصور الدينية كرسمة الأسرة المقدسة والملائكة والقديسين وما الى ذلك من المناظر الدينية المسيحية^(١) . على أنه لم يفقد روحه الايرانية تماما . وقد رسم هذا الفنان سنة ١٠٨٦ هـ (١٦٧٥ م) ثلاث صور في مخطوط نظامي الذي كتب للشاه طهماسب والذي اشترك في تصويره أولا أعلام المصورين في المدرسة الصفوية .

ولم يقف الأمر عند هذا الحد بل زاد تأثر المصورين الايرانيين عامة بأساليب الفنون الغربية وتخلوا عن كثير من الأساليب الايرانية في التصوير؛ فكان هذا فاتحة اضمحلال التصوير الايراني كما تدل على ذلك الصور الزيتية الكبيرة التي ذاع رسمها في عصر فتح على شاه بين عامي ١٢١١ و ١٢٥٠ بعد الهجرة وفي القرن الماضي ؛ فان صناعتها أوروبية أكثر منها إيرانية .



مميزات الصور الايرانية

بقي علينا بعد ما سردناه من تاريخ مدارس التصوير في إيران أن نستنبط من الصور الايرانية عامة بعض الملاحظات التي تلفت نظر الاخصائيين من مؤرخي الفنون الجميلة وغيرهم من رجال الفن .

ولعل أبين ما نلاحظه في الصور الايرانية أن قوانين المنظور غير محترمة ، وأن الصورة مكونة في مستوى واحد ، وأن الفنان لا يعنى برسم أجزاء الجسم

(١) انظر كتاب «نواح مجيدة من الثقافة الاسلامية» (هدية المقنطف سنة ١٩٣٨)

شكل ١٢ من مقالنا عن «التصوير وأعلام المصورين في الاسلام» .

رسما يحترم فيه الطبيعة وعلم التشريح، ولا يكثر بتوزيع الضوء وبيان الظل، وإنما يفرط في توزيع الألوان التي تكسب الصورة حياة أخرى وبريقا بديعا وألوانا سحرية عجيبة .

ولا يمكننا بأي حال من الأحوال أن نعتبر هذه الصفات عيوباً؛ فالواقع أنها جزء لا يتجزأ من الصور الايرانية، وهي التي تميزها عن غيرها، وتجعل لها سحرها الخاص. ولذا فأننا، إذا أردنا أن نفهم الصور الايرانية وأن نتذوقها، وجب علينا أن نعرف هذه الأصول والصفات، وأن نبعد عن موازنة الصور الايرانية بالصور الغربية . ولسنا نجهل أن ما عنيت به الفنون الكلاسيكية من الدقة في تصوير الطبيعة وأجزاء الجسم الانساني ليس كل شيء في الفن، والا لأصبح التصوير الشمسي "الفوتوغرافيا" أرقى الفنون وأدقها، وغدت جل نزعات الفنون الحديثة انحطاطا لا شك فيه .

بل إننا نستطيع أن نقرر في هدوء واطمئنان أن هذا العالم المجرد الذي تخلقه الصور الايرانية ليس خرقا لحرمة الطبيعة كما يبدو لأول وهلة، بل هو طبيعة ثانية، فيها ما فيها من ظرف وخيال ونضارة .

أجل إن إهمال قوانين المنظور وجهل الأساليب الغربية في توزيع الضوء والظل يجعلان الصور لا تبدو مجسمة كما نعرف في الفنون الكلاسيكية . والفنان الايراني لا يعنى بتأثير الضوء؛ ولكنه مأخوذ بعظمته؛ فنرى الضوء يسطع على كل شيء في الصورة الايرانية بدون اختلاف أو تدرج أو توزيع . كما أن جل المناظر في الصور الايرانية هادئة، بل جامدة ولا حركة فيها، مما يكسبها شيئا من البساطة والسذاجة، لا يتعارض مع ما نحسه فيها من الارستقراطية والامتياز؛ ولكن علينا ألا ننسى أن تلك الصور زخرفية

قبل كل شيء، وتوضيحية على الرغم من أننا قد نجد بها في بعض الأحيان شيئاً من روح المزاح والتهكم .

وكان المصوّر الإيراني لا يكثر بظواهر الأشياء ، وخير دليل على هذا مثال ضربه الأستاذ بنيون Laurence Binyon ، وهو منظر رجل ينتشلونه ليلاً من جب عميق كان مسجوناً فيه^(١) ، فالمصوّر الإيراني الذي يرسم هذا المنظر لا يفوته رسم النجوم ليلاً جمال الليل ؛ ولكنه يرسم كل ما عداها في وضع النهار ؛ ولا يفوته أن يزيل جزءاً من الأرض حتى نرى الرجل في الحب ، كما نرى الذين ينقذونه^(٢) . وهو في ذلك كله لا يتقيد بما يعرفه الغرب من أصول الرسم وقواعده .

ولعل تلك الطبيعة الزخرفية هي التي حبت إلى الفنانين الإيرانيين رسم الأشخاص ذوي الوجوه الاصطناعية التي لا يتأثر بها المشاهد فلا يشغله عن الجانب الزخرفي في الصورة شغل . ومع ذلك فإن الإيرانيين لم يعجزوا — حين أرادوا — عن رسم الصور الشخصية لأفراد معينين ؛ كما لم يفتهم في بعض الأحيان التعبير عن الحالات النفسية المختلفة . بل إنهم استطاعوا رسم المناظر الطبيعية لذاتها كما يظهر من صور عثر عليها الأستاذ أكا أوغلو Aga Oglu في استانبول وليس فيها صور أشخاص أو حيوانات قط ، بل تمثل كلها مناظر طبيعية جميلة^(٣) .

(١) في قصة بيرث ومنيره من الشاهنامه . أنظر الطبعة العربية التي أخرجها أستاذنا الدكتور عبد الوهاب عزام (لجنة التأليف والترجمة والنشر) ج ١ ص ٢٣٨ — ٢٥٠

(٢) أنظر Blochet : Musulman Painting ، اللوحة ٧٥

(٣) أنظر A. U. Pope : An Introduction to Persian Art ص ١٠٨

أجل ، إن تصوير المناظر الطبيعية لم يكن عندهم فرعاً مستقلاً من فروع التصوير ، ولم تكن له المكانة التي وصل اليها عند الغربيين والصينيين ؛ ولكنهم عرفوه . ولم ينصرفوا عنه لعجز ، وإنما لأنه لم يوافق طبيعتهم الفنية ، واعتقادهم أن الانسان هو المحور الذي تدور حوله هذه الحياة . فالفنان الايراني يأخذ من الطبيعة ما يريد ، ولكنه لا يتقيد بها . وهو لا يتبع أسلوب الفنانين التأثيريين impressionistes في رسم « الأثر » الذي تجمع به العين والعقل من الأصل الذي يراه تصويره ، ويرسم المنظر كما يتذكره ، فيصور ما يافت النظر ويسترعى الانتباه فيه ولا يعنى بالتفاصيل عناية خاصة ؛ وإنما يقربه الى العين فلا يعبأ بالبعد ، وله بعد ذلك أساليبه الخاصة في إظهار دقة الشكل وجماله .

أما الألوان في الصور الايرانية فلا تتدرج ولا تختلط ولا تتجمع حول مركز مشترك ؛ ولكن فيها من التباين والتنافر والشذوذ ما لا يحتمله التصوير في الفنون الأخرى . والواقع أن الصور الايرانية لم تبلغ غايتها في دقة الألوان ونضارتها الا على يد المدرسة التيمورية والمدرسة الصفوية في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) ، وقد وفق المصورون حينئذ الى التخفيف من الشذوذ والتنافر بتصغير المساحات الملونة وتكرارها ، مما يجعلنا نجد الألوان غير المتقاربة تتجاور في هدوء وبهاء ، ولا يخفف من حدتها إلا وضعها في أشكال هندسية صغيرة أو وحدات موزعة في أسطح كبيرة ذات ألوان أخرى .

وحسبك أن تمنع النظر في إحدى الصور الايرانية الجميلة من مدرسة هراة أو المدرسة الصفوية لتعجب بلون الزهور البيضاء والصحاري السمراء والسماء الذهبية والملابس المختلفة الألوان مما يؤلف مجموعة من الألحان الموسيقية العذبة .

ولا يفوتنا أن نلاحظ أن الصور الإيرانية قبل مدرسة هراة كانت غير شخصية، وأن الفنانين لم يكتبوا امضاءاتهم عليها إلا نادرا جدا، وأن أول الفنانين الذين ظهرت شخصيتهم ظهورا بيّنا هو المصور بهزاد، الذي رفع مكانة المصورين وجعلهم يفخرون بآثارهم الفنية .

وصفوة القول أن الصور الإيرانية لها تقاليد فنية اصطلاحية تشبه في بعض الوجوه الصور الهندية والصينية واليابانية، ولكن لها فضلا عن ذلك ذاتية قوية وسحرا خاصا، فرسم الصخور كأنها المرجان، والتعبير باللون الذهبي عن الصحارى تحف بها خضرة الأشجار وألوان الزهور والعمائر، كل هذا عنصر هام في الصور الإيرانية يكسبها ما لها من طابع خاص .

وقد يعاب على المصور الإيراني ما سنعرض له في نهاية هذا الكتاب حين نذكر أن الفنانين المسلمين عامة يتبعون تقاليد فنية موروثة ولا يحددون عنها إلا بقدر ما يختلف أحدهم عن الآخر في إتقانها . فالمصور الإيراني فنان يعمل، في معظم الأحيان، بيده أكثر مما يعمل بعقله . وأكثر الفنانين المسلمين لا يختلفون عنه في هذا الشأن، ولذلك قيل عنهم في بعض الأحيان إنهم صنّاع فحسب .

ومعظم الصور الإيرانية توضيحية، ولكنها لا تختلف في ذلك عن كثير من الصور الغربية في العصور السابقة، فلكل توضيح قصص الشاهنامة وكليلة ودمنة ودواوين الشعر والقصص المنظومة، وهذه توضيح قصص الميثولوجيا (علم الأساطير القديمة) أو الكتاب المقدس . ولكن المصور الإيراني لم يستطع في أغلب الأحيان أن يصل إلى التعبير عن الحالة النفسية بوساطة وجوه الأشخاص في الصورة كما نعرف في الفنون الغربية .

التجليد

أكبر الظن أن جلود المخطوطات في إيران كانت تصنع حتى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) على الطريقة المصرية الإسلامية؛ والمعروف أن صناعة التجليد ازدهرت عند الأقباط في مصر قبل الفتح الإسلامى؛ ثم تطوّرت على يد المسلمين تطوّرا بسيطا في القرون الأولى بعد الهجرة حتى اتخذت شكلا إسلاميا ظاهرا منذ القرن السابع الهجرى (القرن الثالث عشر الميلادى).

وتمتاز جلود الكتب الإسلامية عامة بأن كعوبها مستوية وغير بارزة؛ كما تمتاز بأنها تساوى ورق الكتاب في الحجم، وبأن جانبيها الأيسر ذو امتداد يعرف باسم «اللسان». ولم يستخدم المسلمون في تجليد الكتب إلا الخشب والجلد ثم الورق المضغوط والمدهون باللاكيه؛ وذلك لأن تجنب الترف والبذخ صرفهم عن استخدام الذهب والمعادن النفيسة في التجليد كما فعل أهل يزنطة.

وقد نقلت أساليب التجليد القبطية التي ورثها المسلمون الى سائر أنحاء الشرق الأدنى والأوسط على يد النساطرة؛ فاقتبسها المانويون مثلا في بلاد التركستان الشرقية، كما تشهد بذلك جلود الكتب التي عثر عليها فون لوكوك مدير البعثة الأثرية الألمانية التي نقبت عن الآثار في «طرفان» من أعمال أواسط آسيا. وهي جلود مخطوطات مانوية؛ ويمكن نسبتها الى ما بين القرنين السادس والتاسع بعد الميلاد؛ ولا تختلف كثيرا في أساليب الصناعة

والزخرفة عن جلود الكتب القبطية^(١) . وليس بمستغرب أن تكون هناك علاقة بين الأقباط وأتباع المذهب المانوي ، فقد كشفت في مصر حديثا كتب مانوية مكتوبة باللغة القبطية .

وكذلك امتد نفوذ الأساليب القبطية الاسلامية في التجليد الى إيران . فكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية . ثم استخدم الورق عوضا عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابكة .

بل إن ذلك النفوذ امتد أيضا الى بلاد منغوليا في أواسط آسيا حيث عثر في أطلال مدينة كانت عاصمة في العصور الوسطى على جلد كتاب ينسب الى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ، وعليه زخارف من إطار ذي فروع نباتية عربية ، وفي وسطه جامعة أو صرة من جداول ، وفي كل من الأركان الأربعة ربع جامعة .

ومهما يكن من الأمر فقد استخدم الإيرانيون في التجليد طريقة الدق أى الضغط ، كما استخدموا أيضا التخريم والدهان والتليس بالقماش . وكانوا أحيانا يقطعون الجلد بالرسم المخصوص الذي يريدونه ثم يلصقونه على القماش الملون ويذهبون الخطوط والرسوم بعد ذلك . واستخدموا في بعض الأحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلصق إحداها فوق الأخرى بعد أن تحرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة في الطبقة العليا .

(١) راجع A. von Le Coq : Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien II (Berlin 1923) ص ١٧ و ٤٠ ، لوحة ٤

وقد عرف المسلمون التجليد في إيران وغيرها من الأقاليم الإسلامية في القرون الأولى بعد الهجرة . وذ كر ابن النديم في كتابه الفهرست أسماء بعض المجلدين ، كابن أبي الحريش الذي كان يجلد في خزانة الحكمة للامون ؛ ولكن أقدم ما نعرفه من جلود الكتب الإيرانية يرجع الى نهاية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) والى القرن الثامن (الرابع عشر الميلادى) . أما الذى يرجع الى القرن السابع فجزء من جلد كتاب عثر عليه الأستاذ بوب A. U. Pope بالمسجد الجامع في ناين ، وفي وسطه زخرفة من أشكال هندسية صليبية الشكل . بينما وصلنا من القرن الثامن (الرابع عشر الميلادى) عدد قليل من الجلود ، محفوظة بمتحف الفنون الإسلامية والتركية في استانبول^(١) ، وأعظمها شأنًا جلد مصحف للسلطان الجايتو سنة ٧١٠ هـ (١٣١٠ م) وجلد مخطوط من تبريز وتاريخه سنة ٧٣٥ هـ (١٣٣٤ م) . وكل هذه الجلود ذات زخارف هندسية ، وجامات ، وإطار من الخطوط المتشابكة .

وقد قيل إن تيمورلنك في نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) استقدم الى بلاطه مهرة المجلدين في مصر والشام^(٢) ، وهكذا نرى أن الزعامة في هذه الصناعة ظلت الى عصر تيمور معقودة لهذين البلدين .

على أن صناعة التجليد الإيرانية لم تبلغ أوج عظمتها ؛ ولم تصبح إيرانية حقا إلا في القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) على يد المجلدين من مدرسة

(١) انظر Sakisian: La reliure dans la Perse occidentale sous les

Mongols au XIV^e et au début du XV^e siècle في مجلة Ars Islamica

ج ١ (١٩٣٤) ص ٨٠ — ٩١

(٢) انظر Martin: A History of Oriental Carpets ص ٢٩٩ Sarre :

Islamische Bucheinbände ص ١٤

هرارة . ولا غرو فقد عرفنا أن هذا العصر شهد في إيران إنتاج أنحر المخطوطات ذات الخط الجميل والزخارف المذهبة والصور البديعة والجلود الثمينة . وذلك بفضل النهضة الفنية في البلاد وبفضل المجامع التي أنشأها لفنون الكتاب شاه رخ وبايسنقر، وجمعا فيها الفنانين من كل أطراف المملكة^(١).

ولم تكن صناعة التجليد وقفا على هرارة؛ فقد حازت فيها قصب السبق؛ ولكن كانت هناك مراكز أخرى في سمرقند ومرو ومشهد وبلخ ونيسابور وشيراز وتبريز.

وفي الحق أن صنّاع جلود الكتب في إيران أصابوا في القرن التاسع الهجري أبعد حدود التوفيق في الخروج على الأساليب الهندسية القديمة في الزخرفة؛ وابتدعوا تركيب الزخارف من المناظر الطبيعية ذات الحيوانات والطيور الحقيقية والخرافية . ووصلوا إلى الاتقان في دقة الرسم وأسلوب الصناعة وسلامة النسب .

وقد استطاع الفنانون الوصول إلى إتقان الزخارف المذكورة بعد أن تخلّوا عن طريقة الضغط أو الدق بالآلة البسيطة التي كانت تنتج الرسوم الهندسية ورسوم الفروع النباتية، فاستخدموا القوالب المعدنية المستقلة التي كانوا يضغطون فيها الجلد بقوة فتظهر فيه التّوّات الشديدة البروز على شكل العناصر الزخرفية النباتية والحيوانية، بل والصور الآدمية أيضا .

(١) راجع مادة التيموريين للأسناد بوفات Bouvat في دائرة المعارف الإسلامية؛ والمقال الذي كتبه هذا الأسناد في العدد ٢٠٨ (١٩٢٦) من المجلة الآسيوية Journal Asiatique بعنوان Essai sur la civilisation Timouride ص ١٩٣ - ٢٩٩

وفي القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) كان المصوّرون عونا كبيرا لصناع الجلود في رسم الحيوانات والأشجار والنباتات والأشخاص ، في دقة ورشاقة يبدو تأثير الشرق الأقصى في أساليبها الفنية ، فكانت الجلود تبدو في بروزها كأنها من المسكوكات ؛ كما أنتج الفنانون في القرن العاشر الهجري بعض الجلود الفاخرة المخزّمة من الورق والجلد المقطوع بدقة كأنها الخيوط ؛ وكانت هذه الجلود ذات طبقات متعددة تختلف كل واحدة في لونها عن الأخرى وتوضع بعضها فوق بعض . وكانوا يعنون بباطن الجلود وألصقتها عنايتهم بالجزء الخارجى منها ؛ ولكنهم فقدوا في هذا القرن بعض ما كان لهم في القرن السابق من المهارة وحسن الذوق في هذا الميدان .

وكانت معظم جلود الكتب في هذا العصر من جلد الماعز وتشبه في زخارفها السجاجيد في كثير من الأحيان فكثيرا ما نرى في وسطها جامة أو صرة بيضاوية وفي الأركان الأربعة أجزاء من جامات ؛ وفي الجامة وأرباع الجامات رسوم نباتية أو حيوانية أو رسوم سحب صينية .

واستخدم المجلدون الإيرانيون في مدرسة هراة طريقة الزخرفة برسوم اللايكه ؛ وذلك منذ منتصف القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . وأقدم ما نعرفه من هذه الجلود يرجع الى سنة ٩٣١ هـ (١٥٢٥ م) وامتاز بعضها بجمال الألوان ، التي غاب عليها الأسود والذهبي ؛ ولكن صناعتها لم تلبث أن تأخرت في القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) ثم تأثرت بالأساليب الفنية الأوروبية في عصر فتح علي شاه (١٢١٢ - ١٢٥٠ هـ / ١٧٩٧ - ١٨٣٤ م) . على أن تلك الجلود كانت ميدانا لفن التصوير ولم يكن للمجلدين فيها شأن عظيم .



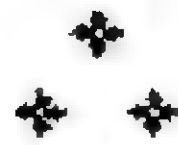
ويجب علينا ألا ننسى ما كان لمدرسة هراة من تأثير على المراكز الفنية الأخرى في إيران ، فقد مر بنا أن انتقال الفنانين من بلد الى بلد في العالم الاسلامي كان أمرا شائعا . فضلا عن أن المجمع الذي أنشئ لفنون الكتاب في هراة انحل عندما وقعت هذه المدينة في يد الشيبانيين سنة ٩١٣ هـ (١٥٠٧ م) فتفرق الفنانون في المراكز الفنية الجديدة في إيران وفي بلاط الهنود المغول والأتراك العثمانيين .

كما أن علينا أن نذكر دائما أن الجلود الثمينة التي يمكننا اعتبارها آيات في الفن ودقة الصناعة لم يكن المقصود بها أن تكون غلافا لحفظ الكتاب فحسب ، ولكنها كانت جزءا ثمينا منه ، فكان الكتاب يوضع بحلده في حافظة من الديباج أو القطيفة .

وقد كان للأساليب الاسلامية الايرانية في التجليد تأثير على هذه الصناعة في مدينة البندقية . والمعروف أن الأوربيين في العصور الوسطى كانوا يزخرفون جلود الكتب بطبع الرسوم عليها بواسطة المكابس المعدنية وكانت الزخارف التي تنتجها هذه الطريقة بارزة فقط . ثم أدخل الفنانون المسلمون الذين استقروا في البندقية الطريقة الشرقية في تزيين الرسوم المطبوعة بملء أجزائها الغائرة بصبغات ذهبية .

وقد اشتغل كثير من المجلدين الايرانيين في تركيا فانتجوا في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة جلودا ثمينة لا تكاد تختلف عما كان ينتجه زملاؤهم

في إيران . ولا شك في أن هذه الجلود الايرانية والتركية في القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) كانت أبدع من جلود الكتب المصنوعة في أى بلد أوروبى في ذلك العصر .



على أن فنون الكتاب في إيران بدأت في الاضمحلال منذ نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر) . وبدأ الفنانون يحرصون على الانتاج السريع الذى لا يمكن أن يسفر عن النتائج الطيبة التى عرفناها في المخطوطات الجميلة في القرن التاسع (الخامس عشر الميلادى) . ولا ريب في أن النهضة الحديثة في إيران ستفلح في أن تعيد لتلك الفنون مجدها الأول .

السجاد

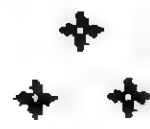
السجاد أكثر منتجات الفن الايراني انتشارا في العالم . وأكبر الظن أن شهرة إيران في هذا الميدان ترجع الى العصور القديمة ، وأنها كانت تصدر السجاد الى الاغريق ثم الى البيزنطيين ثم الى الغربيين في العصور الوسطى . ولا عجب فقد كانت أبهة السجاجيد الايرانية أول ما يبدو لمن يزور إيران من الرحالة أو يتصل ببلاطها من السفراء ورجال البعثات ؛ فضلا عن أن موازنة هذه السجاجيد بما كان ينتجه الغرب لم تكن لتترك أى مجال للشك في التفوق العظيم الذي أحرزه الايرانيون في هذا الميدان .

على أن أقدم السجاجيد الايرانية المعروفة ترجع الى عصر السلاجقة في القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) . وكان نسيج السجاد شائعا بين القبائل الرحل وبين الأسرات الايرانية العادية ، وفي المصانع التجارية المختلفة . أما اهتمام البلاط والأمراء بانتاج السجاد فقد بدأ في القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ؛ وأنشئت مصانع النسيج الشاهانية لينسج فيها مهرة الصناع السجاجيد الجميلة ، لقصور الشاه وللأمراء والملوك الأجانب الذين يأمر باهدائها اليهم .

ولا ريب في أن إيران كانت أكبر مركز لصناعة السجاد في الشرق كله ، وأن المراكز الأخرى تأثرت بأساليبها الفنية كل التأثير ، كما نرى في الهند وتركيا اللتين تأثرتا بها مباشرة ، ثم بلاد القوقاز التي كانت منتجاتها في هذا الميدان

خايطا من الأساليب التركية والإيرانية، ثم مصر وأسبانيا اللتين تأثرتا بها عن طريق تركيا^(١).

ولعل السبب في ازدهار الصناعة في إيران هو تشجيع الملوك والأمراء ورجال الدولة، وإنفاقهم الأموال الطائلة في إنتاج أحسن الفرش والأبسطة وأنفخها مادة وحسن صناعة على يد كثيرين من العمال، يشتغلون الشهور الطويلة في صنع سجاجيد تخرج آية في الفن ولا يدرى المرء بأى شيء يعجب فيها، أبنضارة الألوان وأنسجامها، أم بجمال الزخارف ودقتها، أم بمتانة الصناعة وإنقانها ؟

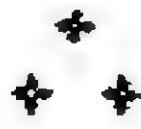


وقد كتب الأستاذ الدكتور أحمد زكي بك في العدد الخاص الذي أصدرته مجلة الثقافة عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩ مقالا نفيسا عن الأبسطة والسجاجيد، جاء فيه أن عالما انجليزيا اسمه رتشارد هكلوت (Hakluyt) عاش في القرن السادس عشر الميلادي . ونشر كتابا اسمه " الرحلات " قال فيه يخاطب التاجر الرحالة من تجار بلده .

" ... وفي فارس ستجد أبسطة من الصوف الخشن ذات فضالات من خيط مرسلّة عند أطرافها، فهذه أحسن أبسطة الدنيا، وألوانها أجمل ألوان، قالى هذه المدائن والبلدان فتوجه، وفيها فاعمل كل حيلة لتعلم من

(١) لا شك في أن مصانع السجاد في تركيا ومصر والهند أنتجت أنواعا جيدة من السجاد، ولكن هذا الإنتاج كان محدودا، فضلا عن أنه كان متأثرا بالأساليب الإيرانية أيضا، ولم يكن فيه تنوع كبير، فاشتهرت كل من هذه البلاد بإنتاج نوع معين من السجاد، بينما ذاع صيت إيران في إنتاج أنواع مختلفة .

أهلها كيف تصبغ هذه الفتائل ؛ فهي مصبوغة بحيث لا يؤثر في لونها مطر أو خل أو نحر . فإذا أنت بلغت منهم علم ذلك ، واكتنيت كنه هذا السر العجيب ، أممك أن تستخدمه في صبغ القماش ، وأنت واثق ؛ فالصبغة التي تثبت في الفتائل الخشنة تكون أكثر ثبوتا في الثوب المنسوج واسأل عن سوائل الصباغة وحوائج الصبغ وتعرف أثمانها . وإذا أنت استطعت أن تعود برجل واحد يحسن صناعة الأبسطة التركية ، فقد غنمت الخير الكثير لأمتك والكسب والعمل لشركتك “ .



ولسنا نريد في هذا المقام أن نعرض للناحيتين العلمية والصناعية في نسج السجاد^(١) ؛ فهما لازمتان للاختصاصيين ورجال العلم من المشتغلين بهذه المسائل ؛ ولكنا نخشى أن يكون في بحث هاتين الناحيتين خروج عن المسحة الفنية العامة التي نريدها لهذا الكتاب ؛ فحسبنا أن نقطف بشأنهما ما نحتاجه من مقال الدكتور أحمد زكي بك ؛ فقد أصاب فيه أبعد حدود التوفيق في تبسيط البيانات العلمية البحتة .

وقد ذكر الأستاذ في مقاله أن الخيوط كانت تصبغ قبل نسج السجاجيد والأبسطة ، ” وأن كل اعتماد الشرق في قديمه كان على صبغات نباتية أو حيوانية قليلة — قليلة بالنسبة لألوف الأصباغ المصطنعة اليوم اصطناعا . فكانوا يغطسون الغزل فيها فيحصلون على ألوان بعدد هذه الصبغات . ثم هم يعيدون تغطيس الغزل في غير صبغته الأولى فيؤلفون بهذا بين الصبغات المختلفة فيحصلون منها على ألوان جديدة عديدة ، هي أوساط بين تلك الصبغات

(١) راجع A Survey of Persian Art ج ٢ ، ص ٢٤٣٧ — ٢٤٦٥

وبهذا يوسعون فيما ضيقّت الطبيعة عليهم فيه . ومن أمثلة هذه الأصباغ وأشهرها النيلسة أو النيلج وهي زرقاء ثم الفوة وهي حمراء ، وكلتاهما من النبات “ .



وتدل المصادر الأدبية والتاريخية على أن إيران في بداية العصر الإسلامي كانت أعظم البلاد شهرة في إنتاج السجاد؛ فكانت السجاجيد الإيرانية الثمينة تفرش في الحفلات الرسمية ببلاط يزنطة في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) . وكتب جغرافيو العرب الأقدمون عن كثير من المدن الإيرانية وذكروا أنها كانت مركزا لنسج السجاد^(١) . وأكبر الظن أن زخارف السجاجيد الإيرانية غلبت عليها العناصر الهندسية والنباتية منذ بداية العصر الإسلامي إلى القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) .

ومهما يكن من الأمر فإن أقدم المعروف من السجاد اليدوي في إيران يرجع إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . ففي متحف بولدي پدزولي Poldi Pezzoli في ميلان سجادة إيرانية بديعة عليها بيت شعر فارسي نصه :

شد از سعی غیاث الدین جامی * بدین خوبی تمام این کارنامی

سنة ٩٢٩

ومعناه أن هذه التحفة الجميلة تم صنعها في سنة ٩٢٩ (١٥٢٣ م)

على يد غياث الدين جامي^(٢) .

(١) راجع المصدر السابق ج ٣ ص ٢٢٧٦ وما بعدها .

(٢) انظر المصدر نفسه ج ٦ ص ١١١٨ ؛ و F. Sarre & H. Trenkwald :

Old Oriental Carpets ج ٢ ، لوحة ٢٢

وثمة سجادة أخرى قد تكون أقدم قليلا من سجادة بولدى بدزولى ، إذا صح ما يقال عن أنها كانت بين الغنائم التي استولى عليها السلطان سليم العثماني حين فتح مدينة تبريز سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م)^(١) . وهذه السجادة في مجموعة المستر بيجيان Bégian ، ونحن لا نميل الى تصديق ما يقال عن صلتها بفتح تبريز ، حتى يقوم على صحته دليل قوى ، وأكبر ظننا أنها ترجع الى نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) .

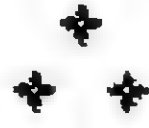
وثمة سجادة أخرى مشهورة جدا طولها ١١,٥٢ مترا وعرضها ٥,٣٤ وهي تحفة فنية نادرة المثال محفوظة الآن في متحف فكتوريا والبرت بلندن . وقد كانت قبل ذلك في مدينة اردبيل ، بضريح الشيخ صفى الدين جد ملوك الأسرة الصفوية . وفي وسط هذه السجادة جامعة أو صرة كبيرة ، وحولها جامات أخرى صغيرة وبيضاوية . والأرضية تزينها رسوم الزهور والزخارف النباتية ذات الألوان الباقة . أما الأركان ففي كل منها رسم يتكون من ربع جامعة كبيرة حولها جامات صغيرة . وإطار هذه السجادة غاية في الجمال فهو مكون من أشرطة مملوءة بدوائر ومستطيلات ذات فصوص فضلا عن رسوم الزهور والزخارف النباتية . وفي طرف من أطراف السجادة مستطيل فيه بيتا شعر لحافظ الشيرازي^(٢) ، وتحت العبارة الآتية : « عمل بنده درگاه مقصود كاشاني سنة ٩٤٦ هـ » . أى « عمل خادم الأعتاب مقصود القاشاني سنة ٩٤٦ هـ (١٥٣٩ م)^(٣) »

(١) راجع مقال الأستاذ فييت في مجلة Syria سنة ١٩٣٢ ص ١٩٧

(٢) هما :

جز آستان توام در جهان پناهى نيست * سر مرا بجز اين در حواله كاهى نيست
ومعناها : لا ملجأ لى فى الدنيا الا عنبك ولا حى لرأسى الا هذا الباب .

(٣) انظر المصدر السابق للاستاذين زره وترنكولد Sarre-Trinkwald ، ج ٢ لوحة ١٨



أما السجاجيد التي ترجع الى ما قبل العصر الصفوي فلم يصل منها شيء يستحق الذكر ، والذي نعرفه عنها مستمد من رسمها في الصور الإيرانية ، واللوحات الفنية الأوروبية التي ترجع الى القرن الرابع عشر الميلادي . وأكثرها سجاجيد صغيرة ذات زخارف هندسية أو رسوم حيوانات محورة عن الطبيعة . وفي القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كانت الزخارف هندسية فحسب ، كما نرى في نوع أطلق عليه اسم هولبين وهو المصوّر الألماني هانس هولبين Hans Holbein الأصغر الذي عاش في بداية القرن العاشر الهجري (١٤٩٧ - ١٥٤٣ م) ؛ ورسم في بعض صورهِ سجاجيد من هذا النوع .

ولا غرو فقد كانت هناك تجارة واسعة في السجاد الإيراني بين الشرق والغرب في العصور الوسطى ؛ ولم ترد هذه السجاجيد في اللوحات الفنية فحسب ؛ بل جاء ذكرها مراراً في القوائم التي كانت تكتب عن الكنوز الفنية في القصور والمجموعات الفنية المختلفة . وقد عني باقتنائها الملوك والأمراء وأعلام الفنانين ، ولا سيما روبنز Rubens ، الذي كانت له منها مجموعة طيبة ، اضطر الى بيعها في نهاية حياته .

(١) أنظر J. Lessing: Altorientalische Teppiche ؛ و K. Erdmann: Orientalische Tierteppeiche auf Bildern des XIV und XV Jahrhunderts. في الكتاب السنوي للمجموعات الفنية البروسية Jahrbuch der Preussischen



وكانت السجاجيد الإيرانية تختلف باختلاف صانعيها والذين كانت تصنع لهم ، فضلا عن أنها تطورت ، فكانت صناعتها في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) شابة قتيبة ، وبلغت عصرها الذهبي في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر) ثم دب اليها الضعف في القرنين الثاني عشر والثالث عشر (الثامن عشر والتاسع عشر) .
وأما في القرن الحالي فقد فقدت نضارتها القديمة بل غدت منتجاتها سوقية ولا يمكن موازنتها بالسجاجيد الإيرانية القديمة ، اللهم إلا بعض السجاجيد التي يعنى بها عناية خاصة .

وطبيعى أن أبدع السجاد الإيراني ما كان يصنع للملوك وكبار الأمراء ، ثم يليه الذى كان يصنع في المراكز الرئيسية التي اشتهرت بنسج السجاد مثل إصفهان وكرمان وقاشان وقم وتبريز وكرباغ وهمدان وشستر وهرارة ويزد ..
وكانت أكثر الصادرات من هذا النوع ، فضلا عن أن رجال الطبقة الوسطى كانوا يقبلون عليه إقبالا شديدا . أما أبسط الأنواع فهي التي كانت تصنعها القبائل الرحل وعامة الشعب في المدن .

وكثيرا ما كان الملوك والأمراء يطلبون الى أعلام المصوريين والرسميين أن يقوموا بأعداد الرسوم التي تزين بها السجاجيد الفاخرة . والمعروف أن المصوريين كان لهم في البلاط وفي الحياة الاجتماعية نفوذ كبير بين القرنين التاسع والحادي عشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) فلم يصوروا المخطوطات فحسب ، بل أشرفوا على شتى أنواع

الزخرفة : في العماير وعلى المنتجات الخزفية والمنسوجات والسجاد . ولعل
أعظم من اشتغل من المصورين بعمل زخارف السجاد هم بهزاد وسلطان
محمد وسيد علي .



وتركب السجاجيد والأبسطة من الرقعة والخميلة . أما الرقعة فالنسيج
التحتاني وتصنع من القطن وخيوط الكتان . وأما الخميلة فالنسيج الفوقاني
وهو في أكثر الأحيان من الصوف الطويل الشعرات أو الحرير .

والسجاجيد نوعان : يدوي شرقي ومكني غربي ؛ وقد قال الدكتور
أحمد زكي بك في مقاله سالف الذكر إنهما يختلفان اختلافا كبيرا من حيث
تركيبهما ونسجهما . « ففي اليدوي الشرقي تستقل رقعة السجاد عن خميلته .
والرقعة فيه نسيج ككل الأنسجة له سداه وله لجمته وهو كأبسطة ما تكون الأنسجة .
والخميلة عبارة عن خصل مستقلة من الصوف المشوط تعقد من أواسطها
على خيوط السدي عقدا . أما في المكني الغربي فخميلته من رقعته فما هي
إلا نتوءات خرجت بها خيوط سدي الرقعة عن مستوى الرقعة فبانت كلمات
الثدي والثدي كثيرة عديدة .

ومنسج البساط الشرقي بسيط فهو يتكون من عارضتين من الخشب
متوازيتين تمتد بينهما خيوط السدي وطول هاتين العارضتين هو عرض
البساط وبعدهما بينهما هو طوله . وتعقد خصل الصوف عقدا على خطوط
السدي . وهذه الخصل تبلغ البوصتين طولا وقد تقصر وقد تطول . وتختار
ألوانها حسب الرسم الموجود أمام الناصح فإذا تم الصف أو بعض الصف
دفعه بالمشط جذبا إلى أخواته وشد عليه خيطين أو أكثر من خيوط اللحمة

ثم عاد سيرته الأولى يعقد الخصل على السدى . ويختلف نوع العقدة باختلاف البلاد ويستخدم نوعها في تعرف البلد الذي عقدت فيه . فالعقدة التركية تلتف الخصلة الواحدة من الصوف فيها حول خيطين متجاورين من السدى بحيث تجمع بينهما من أعلى ثم يدور طرفاها غائصين في مستوى الرقعة وراء هذين الخيطين ثم يجتمعان فينفذان بينهما صاعدين معا متلامسين الى وجه الرقعة فيحلان محلها من خيلة البساط . أما العقدة الفارسية فتلتف الخصلة فيها وراء خيط واحد من السدى ولا تلتف حول جاره وإنما تحتضنه من تحته احتضاناً وفي كلتا الحالتين من التفاف واحتضان ينتهى طرفاهما فوق الرقعة في مكانهما من الخيلة .

ويتبين من صفة هاتين العقدتين أن الخصل — وهى التى تتألف منها خيلة السجاد اليدوى — لا تكون رأسية أبداً على سطح الرقعة بل تنام ملقبة بأطرافها نحو طرف السجاد اليدوى . ويتمسر بل يتعذر على المكثات تقليدها .

ويلاحظ في العقدة الفارسية أنها تأذن باكتناز الخصل أكثر مما تأذن به العقدة التركية ومن أجل هذا يستطيع معها نسيج أبسطه فيها الخصل أرق وأكثر، وفي رقة الخصل وكثرتها مجال للتلوين والتصوير أوسع وأفسح^(١) .



ويرجع جمال السجاد الايرانى وشهرته الى إبداع ألوانه وتناسقها وحسن توزيعها ، وإلى متانة الصناعة والعناية بالصوف حتى لقد كانت الغنم تربي

(١) راجع مقال الدكتور أحمد زكى بك فى ص ٥٦ و ٥٧ من عدد "الثقافة" الذى أشرنا إليه .

خصيصاً ويعنى بنظافة صوفها لينسج منه السجاد . كما أن الحرير وخيوط الذهب والفضة كانت تدخل في صناعة السجاجيد الشاهانية النفيسة .

وقد مر بنا أن أقدم السجاجيد الإيرانية المعروفة ترجع الى العصر الساجوقى . وألحق أننا قد نستنبط من المصادر التاريخية والأدبية وجود سجاجيد إيرانية ثمينة في القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) في بلاط الدولة الغزنوية . ومع ذلك كله فإننا نستطيع أن نقول إن صناعة السجاد في إيران تطورت ببطء في العصر الاسلامى ولم تبلغ أوج عزها إلا في القرن العاشر بعد الهجرة ثم بدأت في الاضمحلال منذ نهاية القرن الحادى عشر (السابع عشر الميلادى) .

ولكننا نستطيع أن نعتبر نسج السجاد ، بالرغم من هذه الحياة القصيرة ، خير الصناعات التى تمثل العبقرية الفنية الإيرانية ؛ ولا غرو فقد كانت هذه الصناعة أعم وأكثر انتشاراً ، ولا يعيبها فى شيء أن أبطالها لم تردّد الألسنة أسماءهم كما رددت أسماء الخطاطين والمذهبيين والمصوّرين^(١) .

وأكثر السجاجيد الإيرانية القديمة مستطيلة الشكل وألوانها هادئة تغلب عليها الزرقة والحمرة . ونجد أن ما كان فيها من أصفر قد بهت بمرور الزمن وانكسرت حدته .

(١) لعل السبب في أن السجاجيد التى عليها أسماء صانعيها نادرة جداً هو اشتراك عدد كبير من الصناع في السجادة الواحدة فضلاً عن اعتبار السجاد من الأثاث الضرورى للقصور والبيوت والخيام ؛ فهو من هذه الوجهة سلعة تجارية ؛ ولكن الفن وحسن الذوق كانا حليفي الصانع الإيراني في معظم منتجاته .

تقسيم السجاجيد الايرانية وتاريخها

وقد اختلف رجال الفنون في تقسيم السجاجيد الايرانية فبعضهم يقسمها باعتبار زخرفها ، بينما يذهب آخرون الى تقسيمها بحسب مراكز صناعتها في إيران ، ولكن الوصول الى هذا التقسيم الأخير ليس سهلا ميسورا ، لأن البيانات الصحيحة بهذا الشأن نادرة جدا ، فضلا عن أن المصانع في البلاد الايرانية المختلفة كانت تقلد أى طراز ينال رواجا كبيرا ولو كان موطنه في بلد آخر^(١) . وعلاوة على ذلك فإن مركز الصناعة قد يكون قرية وقع عليها الاختيار . لسهولة الوصول اليها ، ولكثرة المواد الأولية حولها ، ولجودة مياهها ، بينما يكون تصميم السجاد وإعداد رسومه في مصانع البلاط بالعاصمة أو في بلد كبير آخر ، فتكون العاصمة أو هذا البلد الآخر أعظم شأنًا من القرية التي يكون العمل فيها مقصورا على النسيج وتنفيذ ما تطلبه المراجع الفنية الرئيسية^(٢) . ولا يجب أن ننسى أمرا يتعلق بطبيعة الفن الاسلامي عامة وهو أنه فن ملكي ارسقراطي ، فكانت المصانع المختلفة تقبل على إنتاج النوع الذي يحوز رضا الشاه ، فيصعب أن ينسب هذا النوع الى إقليم بالذات ، ولكن بعض الملوك ، كالشاه عباس مثلا ، كانوا يحرصون على أن تحتفظ مصانع كل إقليم بمميزاتها

(١) حقا إن صناع السجاد لم ينقلوا بين المراكز الفنية انتقال غيرهم من الفنانين ، لأن جودة العمل لم تكن نتيجة عبقريتهم الفنية فحسب ، بل كانت تتوقف على أعوانهم وعلى المواد الأولية التي يشتغلون بها وعلى طبيعة الماء في الجهة التي يعملون فيها وما الى ذلك مما لا يسهل نقله .

(٢) نذكر في هذه المناسبة أننا لاحظنا في أوروبا ، ولا سيما في فرنسا ، أن بعض النashرين في العواصم والمدن الكبرى يطبعون ما يصدرونه من المؤلفات في الريف أو في بعض المدن الصغيرة حيث يستطيعون الاطمئنان الى حسن سير العمل فضلا عن رخص الأيدي العاملة .

الخاصة ؛ ولعل هذا الحرص كان سببا في أن بعض المراكز الفنية مثل جوشقان قالى احتفظت بطابع خاص في كل ما أنتجته من السجاد .

وقصارى القول أنه من الممكن تقسيم السجاجيد الإيرانية الى أنواع مختلفة بحسب زخارفها ، كما يمكن نسبة بعض هذه الأنواع الى مصانع بعض المدن الإيرانية المعروفة ؛ ولكن بعض المدن الأخرى لا يمكن أن تنسب اليها أنواع بالذات ، كما أن بعض الأنواع لا نستطيع نسبتها الى أى مدينة بالذات .

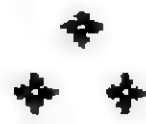
وكان مؤرخو الفنون الإسلامية في بداية هذا القرن يميلون الى نسبة بعض السجاجيد الإيرانية الى عصر سابق بقرن أو قرنين عن العصر الذى تنسب اليه الآن . والحق أن معظم السجاجيد المصنوعة في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) يمكن تأريخها على وجه التقريب ، وذلك بفضل بعض السجاجيد المؤرخة التى وصلتنا ، وبفضل ما كتبه في وصف السجاجيد الإيرانية بعض الرحالة الغربيين ، وما جاء عنها في البيانات التى كتبت عن الكنوز الفنية في بعض القصور والمجموعات الأثرية في القرون الماضية ؛ وبفضل موازنة رسومها وزخارفها بما نعرفه في المؤرخ من المخطوطات والصفحات المذهبة والمنسوجات .

وفضلا عن ذلك فإن تصوير السجاجيد الإيرانية في اللوحات الفنية الأوروبية عنصر له قيمته في تأريخها . والمعروف أن أكثر السجاجيد التى رسمها المصورون الأوروبيون في لوحاتهم الفنية من منتجات آسيا الصغرى ؛ ولكننا نعرف أيضا أن السجاجيد المصنوعة في شرق إيران والتى تنسب الى هراة ، رسمت كثيرا في اللوحات الفنية الأوروبية التى ترجع الى نهاية

القرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري) والنصف الأول من القرن السابع عشر .

على أن تأريخ السجاجيد الإيرانية ، على وجه عام ، أمر مخفوف بكثير من الصعاب ؛ فأننا إذا أردنا الحكم بحسب الموضوعات الزخرفية وتطورها لم نجد النجاح حليفنا في كل الأحوال ؛ وحسبنا أننا نجد في السجادة الواحدة موضوعات زخرفية مختلفة في تطورها فيحملنا بعضها على تقديم تأريخ التحفة ويدفعنا البعض الآخر الى تأخيرها .

ومهما يكن من الأمر فإن أعظم السجاجيد الإيرانية شأنًا ما يرجع الى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقد قدر الأستاذ بوب A. U. Pope عدد المحفوظ من هذه السجاجيد في المتاحف والكائس والمجموعات الخاصة ، والذي ظهر منها في أسواق السجاجيد الأثرية ، قدره بزهاء ثلاثة آلاف سجادة كاملة .



السجاجيد ذات الصرة أو الحمامة

وهي نوع من صناعة شمالي إيران ولا سيما في تبريز وفي قاشان . وترجع أحسن منتجاته الى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) . وقد بدأ الاضمحلال يدب اليها منذ القرن التالي .

وتتكون زخارف هذه السجاجيد من صرة أو حمامة في الوسط ، ذات أشكال مختلفة أو فصوص ، وقد يمتد من طرفي الحمامة الأعلى والأسفل موضوع زخرفي أو إناء معلق الى جانبي السجادة ، وفي الأركان أربع

جامات . وهذا النوع من الزخرفة عام في الفنون الإسلامية ، ولا سيما في جلود الكتب والصفحات الأولى المذهبة في المخطوطات ، وهو من أكبر الأدلة على غرام الفنانين المسلمين بالتوازن والتقابل في الرسم والزخرفة .

وأما أرضية هذا النوع من السجاجيد فكانت من رسوم الزهور والفروع النباتية المحورة أو السيقان ذات الزوايا ، فضلا عن رسوم السحب الصينية . واستعملت فيها الألوان الأحمر والأخضر والأزرق الفاتح والغامق والأشمر والأصفر والأبيض . وامتازت تلك السجاجيد بأن لها إطارا ثانويا صغيرا داخل الإطار الخارجي . ويمكننا أن نقول إن المعروف من السجاجيد ذات الصرة أكثر عددا من المعروف من سائر أنواع السجاجيد الإيرانية ، وإن تلك السجاجيد كانت أبدع منتجات السجاجيد في شمال غربي إيران ، حيث كانت البيئة وطبيعة البلاد في إقليم آذربيجان مرتعا للفنون الجميلة ولا سيما فن صناعة السجاد .

ومن المحتمل أنها كانت تفرش في المساجد نخلت معظمها من الرسوم الآدمية والحيوانية ، ولكن ثمة سجاجيد ذات جامة وفي زخارفها رسوم آدمية وحيوانية ، مثل السجادة المشهورة في متحف بولدي پدزولى Poldi Pezzoli . ومن أبدع ما أخرجته مصانع السجاد في البلاد سجاجيد ذات جامة ومصنوعة من الحرير المحلى بالخيوط المعدنية . وتنسب السجاجيد الحريرية في أغلب الأحيان إلى مدينة قاشان .

وفي مجموعة سمو الأمير يوسف كمال جزء كبير من سجادة ذات صرة ، وأرضيتها حمراء في الوسط وزرقاء في الأركان . أما الصرة فعلى هيئة مربع ذي أضلاع غير مستقيمة بل فيها انكسار هندسى . وتكثر في هذه السجادة

النفيسة زخارف المراوح النخيلية والسحب الصينية . وأكبر الظن أنها من صناعة شمال غربي إيران في النصف الأول من القرن العاشر الهجري^(١) (السادس عشر الميلادي) .

وقد تطورت السجاجيد ذات الحمامة في القرنين الثاني عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد) إلى طراز السجاجيد الحديثة التي تنسج في كراغ والتي تشبه السجاجيد القديمة في الشكل والرسوم والألوان .

السجاجيد ذات الزهريات

ويظن أنها كانت تصنع في الاقاليم الوسطى من إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقد امتاز بها عصر الشاه عباس حتى أنها تنسب إليه في بعض الأحيان .

وقد غلبت هذه التسمية على هذا النوع من السجاجيد لأن في زخارفه رسوما تشبه الزهريات . وعلى كل حال فإن زخارفه كلها من الزهور وليس فيه زخارف تتوسط السجادة ، وإنما كل رسومه مرتبة في توازن حول محورها الأوسط . وتمتاز السجاجيد ذات الزهريات بمئاتها ، ودقة صناعتها ، وكثافة وبرها ، وضيق إطارها ، وأرضيتها الزرقاء أو الحمراء ، وبما فيها من معينات من سيقان الزهور والفروع النباتية والزهريات والزهور ، والمراوح النخيلية (بالميت) ، كما نلاحظ أن زخارفها غير متأثرة بأساليب المصوريين والمذهبيين والمجلدين ، وأن الألوان التي استخدمت فيها مختلفة جداً وبراءة وغير هادئة ،

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ص ١١٧

أما في المساحة فإنها تمتاز بأنها طويلة بالنسبة إلى عرضها، فقد يبلغ طولها في بعض الأحيان ثلاثة أمثال عرضها .

السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية

وأكبر الظن أنها من صناعة شمالي إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) وهي إما تمثل مناظر صيد كالسجادة المشهورتين في متحف فينا ومتحف الفنون الزخرفية في باريس، وإما تمثل رسوم حيوانات خرافية أو محورة عن الطبيعة وعلى أرضية مملوءة برسوم الزهور والنبات .

وقد أفلح بعض صناع السجاد في إكساب هذه الرسوم روحاً وحياة وحركة دونها ما وصل إليه أعلام المصورين والمذهبيين .

ومن أجمل السجاجيد ذات الرسوم الحيوانية سجادة من الصوف محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك وأصلها من ضريح الشيخ صفى الدين في أردبيل ، وقوام زخارفها رسم متكرر يمثل أسداً ونمراً يهاجمان حيواناً من حيوانات الصين الخرافية . وإطار هذه السجادة مكون من فروع نباتية متصلة (أرابسك) وبينها رسوم سحب صينية (تشى) ^(١) .

وفي نفس المتحف سجادة حريرية بديعة تنسب إلى قاشان (انظر شكل ٦٦) ؛ وزخارفها الحيوانية في ستة صفوف، نرى فيها الأسد والفهد والنمر والتنين والغزال وابن آوى والثعلب والأرنب على أرضية من الأشجار والزهور؛ أما الاطار فمن مراوح نخيلية يحف بكل منها طائران بريان .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ص ١١٧٧

السجاجيد البولندية

هي سجاجيد من الحرير محلاة بنحيط الذهب والفضة ، ولعلها من منتجات مصانع البلاط باصفهان في نهاية القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وبداية الحادي عشر . وقد غلبت عليها هذه التسمية لأنها كانت تنسب الى بولندا حينما من الزمن .

أما زخارفها فخليط من زخارف الأنواع الأخرى من السجاجيد الإيرانية ، وألوانها غنية . وفي أكثر الأحيان لا تكون الأرضية كلها ذات لون واحد ، بل تكون السجادة ذات أرضيات مختلفة الألوان . وأهم الألوان المستخدمة في السجاجيد البولندية هي الأصفر الفاتح والأخضر الباهت والبرتقالي والأزرق الفيروزي والأحمر القرمزي . ولم يكن هذا النوع دقيق الصناعة ولذا كانت أكثر النماذج الباقية منه في حالة غير جيدة .

ومن أقدم السجاجيد البولندية المعروفة واحدة بين الكنوز الفنية في كاتدرائية سان مارك بمدينة البندقية ، أهداها سفير الشاه عباس الى حاكم البندقية (الدوج) سنة ١٦٠٣م ، كما نعرف أيضا أن بعثة من شاه إيران أهدت الى دوق هولشتاين جوتورب Hollstein Gottorp سنة ١٦٣٩ ست سجاجيد "بولندية" نفيسة ، بينها سجادة التويج المشهورة والمحفوطة الآن في قصر روزنبرج Rosenborg بمدينة كوبنهاجن . ولذا فان المرجح أن هذه السجاجيد "البولندية" ذات الألوان الرقيقة والأرضية الفضية أو الذهبية التي تلائم الذوق الغربي ، كانت تصنع في إيران لتهدى الى الملوك والأمراء في الغرب .^(١)

(١) انظر Loan Exhibition of Persian Rugs of the So-called Polish Type (The Metropolitan Museum of Art, New York 1930).

السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق

كانت تصنع في شمالى إيران في القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ؛ ولكن في المصادر التاريخية أن كسرى الأول (٥٣١ - ٥٧٩ م) كان يملك سجادة نفيسة عليها رسم صادق لروضة غناء . أما السجادة التى كانت في قصر كسرى الثانى بالمداين ثم وقعت غنيمة في يد العرب الفاتحين ، فقد أطنب المؤرخون في وصف حديقته وأشجارها وقنواتها وطيورها وزهورها .

وعلى كل حال فإن زخارف هذا النوع من السجاجيد تبدو كأنها خريطة أو مصوّر لحديقة ، يبين طرفاتها وأقسامها ومجارى المياه فيها فضلا عما فيها من النبات والزهور .

والواقع أن حب الحدائق والزهور من أبين الصفات في الفن الإيرانى ، وأن الزهور والنباتات تزين أرضية أكثر أنواع السجاجيد المعروفة ^(١) . ولم يكن غير طبعى عند الإيرانيين أن تكون الحدائق والزهور في السجاجيد ميدانا للحيوانات المختلفة كالأسد والفهد والتمر والغزال والثعلب وحمار الوحش ؛ فضلا عن الطيور ، والحيوانات الخرافية التى يرجع معظمها الى الأساليب الفنية والأساطير السائدة في الشرق الأقصى .

وأقدم المعروف من السجاجيد المزخرفة برسوم الحدائق واحدة محلاة بخيوط الذهب والفضة ومحفوظة في مجموعة فيجدور Figdor في فينا وترجع

(١) من أبيات الشعر المكتوبة على السجادة المحفوظة في متحف بولدى بدزولى والتي مر ذكرها بيت الشعر الآتى :

بوستا نيست پراز لاله وكل * زان سبب كرده دروجا بلبل

ومعناه : إنها (السجادة) حديقة ملأى بالسوسن والورد ولذا اتخذها البلبل سكنا له .

الى نهاية القرن العاشر الهجرى^(١) (السادس عشر الميلادى) ؛ ولكن أكثر النماذج المعروفة ترجع الى القرن الثانى عشر الهجرى .

وأكبر الظن أن هذه السجاجيد كانت تصنع لتهدى الى ملوك أوروبا وأمرائها . وكانت تدخل فى نسجها خيوط الذهب والفضة .

السجاجيد المزخرفة برسوم الزهور

كانت تصنع فى خراسان ، وتنسب فى أكثر الأحيان الى هراة . ومعظمها يرجع إلى القرنين العاشر والحادى عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) . وقوام زخارفها فروع نباتية ومراوح نخيلية (بالمت) ورسوم سحب صينية . وقد جاءت هذه السجاجيد فى بعض اللوحات الغربية من القرن السابع عشر الميلادى . والأرضية فى معظم السجاجيد المنسوبة الى هراة حمراء اللون بينما الإطار أخضر . ونلاحظ فى سجاجيد هراة المصنوعة فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) أن رسوم المراوح النخيلية فيها أكبر وأنها تشتمل فضلا عن الزخارف المعروفة فى القرن السابق على وريقات طويلة مقوسة وأنها أقل دقة فى الصناعة وانسجاما فى الألوان .

ولا عجب فى أن تكون خراسان مركزا عظيما من مراكز صناعة السجاد؛ فقد كان هذا الاقليم فى طليعة الأقاليم الايرانية فى الأدب والسياسة والفن . وقد ازدهرت فيه منذ القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) أساليب فنية فى عصر الدولة الغزنوية والعصور التالية ، وكانت هراة مركزا

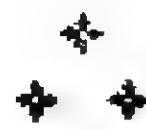
(١) أنظر شكل ٣٧ من Bode-Kühnel: Vorderasiatische Knüpftteppiche .

عظيما من مراكز الثقافة الإيرانية . فضلا عن أن هذا الاقليم امتاز بصوفه الطيب وأصباغه الصالحة .

سجاجيد الصلاة

كانت تصنع في شمال غربى إيران، ولا سيما في تبريز، وامتازت بالآيات القرآنية المكتوبة بالخط النسخى والكوفى والنستعليق فى أرضية السجادة وفى مناطق تحف بها . ويتوسط السجادة رسم عقد يمثل المحراب . ومعظم المعروف من هذا النوع لم يكن غاية فى الجمال والابداع؛ لأن الفنان لم يفلح تماما فى أن يستخدم الكتابة عنصرا زخريا متقنا .

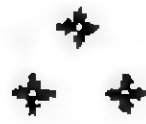
وأبداع النماذج المعروفة من هذا الطراز سجادة حريرية محلاة بخيوط معدنية وترجع الى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، وقد كانت فى مجموعة السيدة پاراتيشينى ثم اشتراها حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال^(١) .



وصفوة القول أن السجاد كان للإيرانيين ميدانا واسعا لاطهار تفوقهم فى اختيار الألوان . وقد بلغ ما استخدموه منها فى بعض الأحيان زهاء عشرين لونا فى السجادة الواحدة . ومع ذلك فقد أصابوا أبعد حدود التوفيق فى ترتيبها ، بحيث تكون السجادة وحدة متماسكة فى ألوانها . وكانت مصانع البلاط تبذل الجهود الوافرة فى إنتاج السجاجيد التى تمتاز عن سائر الأنواع المعروفة والتى تبعت العجب بجمالها وحسن تنسيقها وإبداع مادتها وزخارفها .

(١) راجع G. Wiet : L'Exposition Persane de 1931 ص ٨٧ ولوحة ٤٣ .

والظاهر أن السجاجيد الإيرانية لم تكن تصنع كلها لتفرش على الأرض ؛
فإننا نرى في صور المخطوطات رسوم بعض السجاجيد المعلقة أو التي تظل
مجلسا من المجالس . وقد كان تعليق السجاجيد في الحفلات أمرا معروفا
في أوروبا في عصر النهضة ، كما أننا لا نزال نرى أثره حتى اليوم في تعليق
الأبسطة الثمينة من الشرفات التي يطل منها الملوك أو رؤساء الحكومات
على الشعب أو يستعرضون منها جيوشهم أو فريقا من رعاياهم .



وفي مصر مجموعة ثمينة جدا من السجاد الإيراني تعد من أكل مجموعات
العالم في هذا الميدان . وهي للدكتور على باشا إبراهيم عميد كلية الطب وقد
قضى في جمعها السنين الطوال ، وبذل النفقات الطائلة . وفي الحق أن كثيرا من
سجاجيد هذه المجموعة لا نظيره الا في قليل جدا من المتاحف أو المجموعات
الخاصة الأوروبية . ولذا كانت كعبة الاخصائيين في الفنون الاسلامية ،
يحرصون على مشاهدتها كلما القوا عصا التسيار في مصر ؛ فضلا عن أن بعض
التحف من هذه المجموعة قد عرض في أعظم المعارض الدولية للفن
الإيراني أو الفنون الاسلامية .

أما دار الآثار العربية فليست غنية جدا في السجاد الإيراني النفيس ؛
لأنها لم تبدأ في العناية بجمعه إلا في السنوات الأخيرة . ولعل أبداع ما فيها
سجادة من الحرير الموشى بالذهب والفضة ترجع الى نهاية القرن العاشر الهجري
(السادس عشر الميلادي) وتكون زخارفها من السيقان والفروع النباتية
الدقيقة المتصلة بخطوط متعرجة على شكل السحب الصينية (تشي) ؛

ويتوسط هذه السجادة جامعة كبيرة ذات فصوص عديدة، أما الاطار فيتكون من خمس مناطق غير متساوية في العرض، وأعرضها المنطقة الثانية من الخارج وبها بحور فيها كتابات^(١). وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة شمال غربى إيران. وقد أهداها الى الدار حضرة صاحب السمو الأمير يوسف كمال.

كما أن فى دار الآثار جزءا من سجادة نفيسة مصنوعة من الصوف وقوام زخارفها زهور كبيرة محورة ومنسقة وبعيدة عن الطبيعة وذات ألوان متعددة على أرضية ذات لون أزرق قاتم. وهذه القطعة من أجمل التحف المعروفة من السجاجيد « ذات الزهريات »^(٢).

وفى الدار، عدا ذلك، سجاجيد إيرانية أخرى، ولكنها من صناعة القرنين الثانى عشر والثالث عشر بعد الهجرة (الثامن عشر والتاسع عشر بعد الميلاد).

(١) أنظر Wiet: l'Exposition Persane de 1931 ص ٨٨ ، ولوحة ٤٤

(٢) المصدر السابق.

الخزف

كانت صناعة الخزف من أهم الميادين التي حاز فيها الإيرانيون المكانة الأولى بين الأمم الإسلامية . وقد ساعدتهم على ذلك العجينة التي امتازت بها بلادهم ، والتي تصلح بنوع خاص لصنع الأواني الخزفية ، فيسهل تشكيلها وحفر الزخارف فيها أو طبعها ، كما تمتاز برقتها وقلة وزنها .

وليس من شك في أن هذه الصناعة بلغت على يد السلاجقة والمغول بين القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثاني عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، غاية الاتقان في الهيئة والزخرفة اللتين تدلان على أوفر قسط من الخيال السعيد والذوق السليم . وإن صح لدى بعض الخبراء أن الأواني الاغريقية في عصرها الذهبي كانت في الهيئة والأناقة آية دونها كل الأواني الأخرى ، وإن صح لدى آخري أن الخزف الذي صنع في الشرق الأقصى ليس له نظير في الظرف والرونق ، فإن فريقا ثالثا من الخبراء والهواة يرون في تلك الأواني الاغريقية والصينية جمودا ، ودقة آلية في الشكل ، وثقلا ، لا يرونها في الخزف الإيراني ، فيحكمون له بالتفوق والسمو على سائر أنواع الخزف .

وعلى كل حال فقد امتازت التحف الخزفية الإيرانية في العصر الإسلامي بجمال الشكل ، وتناسق النسب ، وبريق الطلاء الزجاجي ، وإبداع الزخارف

(١) وتنوعها ، فضلا عن تنوع الأشكال نفسها (٢) ، ومناسبة الزخارف لمادة التحفة وشكلها . ولا غرو فقد كانت لايران منذ العصور القديمة تقاليد قديمة في صناعة الخزف ، كما يظهر من القطع الخزفية التي كشفت في نهاوند والتي تزينها زخارف هندسية جميلة . ثم كان عصر الكينيين وصارت الجدران المصنوعة من الآجر تغطي — كما في قصر مدينة السوس — بطبقة من المينا ، يمكن أن نعدّها الخطوة الأولى في تزيين الجدران ، التي قدر لها في العصر الإسلامي أن تكتسى بالواح القاشاني وأجزاء الفسيفساء الخزفية . وفي العصر الساساني ازدهرت صناعة الخزف كما ازدهرت الفنون الأخرى . ولما انتشر الإسلام في إيران بدأت هذه الصناعة في التطور التدريجي حتى تخلت عن قسط كبير من الأساليب الفنية الساسانية وطبعت منتجاتها بطابع يجمع بين العناصر الخزفية الإسلامية وبين ما ورثه الصانع من أساليب إيرانية . على أننا لا نعرف كل ما نريد عن الخزف الإيراني في فجر الإسلام . مع أننا نعرف عنه في ذلك العصر أكثر مما نعرف عن أي ميدان آخر من

(١) الواقع أن الرسوم والزخارف على الأواني الخزفية الإيرانية أقدم من الصور التي نعرفها في المخطوطات . ولا شك في أن الصور المرسومة على بعض الأواني من القرون الأولى بعد الإسلام تدل على ذوق فني ودقة في الصنعة ، وتعدّ وثائق ثمينة في دراسة تطور التصوير الإسلامي بوجه عام . وحسبنا أن ندرس الصور المرسومة على الخزف المنصوع في مدينة الري لنستنبط شيئا كثيرا عن الحياة الاجتماعية في ذلك العصر وعما كان يستخدمه القوم من أثاث وما يلبسونه من منسوجات .

(٢) استعمل الإيرانيون الخزف في صنع شتى الأواني والتحف ، من أكواب وسلطانيات وأباريق وفناجين وبرنيسات وقوارير ومسارج وأقداح وكؤوس وصحون مختلفة الشكل والعمق ، وأزيار وعلب ومباخر وشماعات وبيوت للطيور ومساند للأقدام ، وغير ذلك من الأواني والتحف ، فضلا عن التماثيل الصغيرة .

مبادىء الفن الايرانى فى العصر نفسه ؛ لأن العماثر التى ترجع الى ما قبل القرن الخامس الهجرى تعدّ على أصابع اليد الواحدة ، والصور أو النقوش التى صنعت قبل القرن السابع الهجرى نادرة جدًا ، وأقدم السجاجيد التى نعرفها ترجع الى القرن التاسع ، ولكن لدينا من التحف الخزفية ما يرجع الى القرن الثانى وما بعده .

على أن أعظم ما وفق اليه الخزفيون الايرانيون فى الاسلام هو إتقان أنواع الطلاء المختلفة ثم إبداع الألوان الفاتحة وتنويعها . وامتازت بعض المراكز الفنية وبعض البلاد بإثارة بعض الألوان على غيرها .

واستخدم هؤلاء الخزفيون شتى الوسائل فى زخرفة منتجاتهم ؛ فكانوا يضغطون باليد على العجينة اللينة لتهيئة حافتها أو تكوين بعض العناصر الزخرفية فيها ؛ وكانوا يحفرون الرسوم بطرق مختلفة وفى عمق متنوع ، ويشكلون الزخارف البارزة تشكيلا دقيقا وجميلا ، كما كانوا فى بعض الأحيان يخرمون جدران الأواني ويغطون الخروم بالطلاء فتبدو شفافة . وذلك كله فضلا عن تزيين التحف بالرسوم ذات اللون الواحد أو المتعددة الألوان ، فوق الطلاء أوتحته . وكان التذهيب والبريق المعدنى يكسبان التحف نضارة عجيبة .

ومن الموضوعات الزخرفية التى استخدمها الايرانيون فى الخزف الرسوم الهندسية ولا سيما المناطق والدوائر والعقود المتشابكة ، والطيور المتقابلة أو المتدابرة ، والحيوانات التى تحيط بها الفروع النباتية والوريقات والزهور ، فضلا عن الرسوم ^(١) الآدمية ؛ ولعل معظمها يمثل مناظر البلاط وحفلات الطرب

(١) وأكبر الظن أن التحف الخزفية النفيسة ذات الزخارف الآدمية والحيوانية والكتابية البديعة لم تكن من صناعة الخزفيين فحسب بل كان يشترك معهم فى إتمامها فنانون إخصائيون فى النقش وفى الحفر وفى كتابة الخط الجميل وفى دهن التحفة بالطلاء المطلوب .

فيه ، أو مناظر القصص المختلفة في الشاهنامه أو بعض مناظر الحياة الاجتماعية ،
كرسم الدراويش الراقصين ، على السلطانية المحفوظة في متحف اللوفر^(١) .

دراسة الخزف الإيراني

لا تزال دراسة الخزف الإسلامي في إيران أمرا عسيرا . حقا ان لدينا
بعض القطع المؤرخة^(٢) أو التي عليها امضاء صانعيها^(٣) ، واننا نعرف مخطوطا
في استانبول يبحث جزء منه في صناعة الخزف وقد ألفه عالم من قاشان
سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠١ م)^(٤) ؛ فضلا عن أننا نستطيع أن نستنبط بعض البيانات
من عجينة التحف ونوع طلائها وشكل قاعدتها ودقة صناعتها ؛ ولكن هذا
كله غير كاف للوصول الى نتائج حاسمة في تقسيم التحف الخزفية الإيرانية
ومعرفة تاريخ صناعتها والمراكز الفنية التي تنسب اليها .

والواقع أننا لا تزال في دراسة الخزف نعتمد على الحفائر اعتمادا كبيرا ؛
فاننا نعرف أن وجود قطع خزفية أصابها التلف في القرن بسبب شدة
الحرارة أو عدم كفايتها ، أو بسبب التصاق القطع بعضها ببعض أو بسبب
آخر ، كل هذا يدل على أنها من صناعة المكان الذي يعثر عليها فيه ؛ لأنه

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ لوحة ١٨٥

(٢) المصدر السابق ج ٢ ص ١٦٦٧ — ١٦٩٦

(٣) المصدر نفسه ج ٢ ص ١٦٦٦

(٤) راجع كتابنا « الفن الإسلامي في مصر » ج ١ ص ١٠٥ — ١٠٦ ؛ وانظر

H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre & P. Winderlich : Orientalische
Steinbücher, und Persische Fayencetechnik (Istanbuler Mittei-
lungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archäo-
logischen Institutes des Deutschen Reiches, Heft 3).

ليس معقولا أن يتجر القوم بمثل هذه القطع أو يجلبونها من مكان الى آخر؛
ولكننا لا نستطيع - لسوء الحظ - أن نذهب الى أن كل الحفائر التي قام
بها المنقبون عن الآثار في إيران كانت منظمة ويمكن الاطمئنان الى نتائجها .
وفضلا عن ذلك فإن كثيرا من المراكز الفنية لم تقم فيها أى هيئة بحفائر علمية
بعد .

ومهما يكن من الأمر فإن مؤرخي الفنون الاسلامية يسرون في تقسيم
الخزف الايراني على أساليب شتى ؛ فبعضهم يقسمه بحسب عصوره ؛ ويقسمه
فريق آخر بحسب المراكز الصناعية التي يرجح نسبته اليها ؛ كما يقسمه فريق
ثالث بحسب نوع صناعته وزخارفه . ولعل الأصلح اتباع التقسيم الأول
ومعرفة التحف الخزفية التي تنسب الى القرون الأولى بعد الهجرة ، ثم تلك التي
ترجع الى العصور الوسطى الاسلامية ، وأخيرا ما صنع منذ القرن التاسع
الهجري (الخامس عشر الميلادي) . وقد نستطيع بعد ذلك أن نصل في كل
قسم من هذه الأقسام الثلاثة الى تحديد الاقليم الذي صنعت فيه التحفة والى
تقسيم التحف مرة أخرى بحسب أسلوبها الصناعي . أما تحديد التاريخ فأننا
نوفق اليه بوساطة دراسة الزخارف وتطورها ، والحكم على طراز الكتابة ،
فضلا عن الاهتداء بالقطع المؤرخة التي نعرف منها حتى الآن زهاء مائتين ،
يرجع أقدمها الى سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٦ م) .

الخزف الايراني في فجر الاسلام

لسنا نعرف تماما كيف كانت صناعة الخزف وزخارفه في القرن الأول
ونصف القرن الثاني بعد الهجرة . ومن أقدم التحف التي وصلتنا في هذا الميدان

ما عثرت عليه البعثة الألمانية في حفائر المدائن^(١) (اكتيسيفون) من خزف غير مدهون وآخر ذي طلاء أخضر، فضلا عن الخزف ذي البريق المعدني؛ كما عثرت في إقليم خوزستان على مجموعة خزفية من أزيار كبيرة، بعضها ذو طلاء وبعضها لا طلاء له^(٢)؛ أما الخزاف فمطبوعة، وساسانية الطراز، وقوامها في أكثر الأحيان شريط من رسوم الحيوانات؛ ولكننا نعرف أن صناعة الخزف في نهاية القرن الثاني وفي القرن الثالث بعد الهجرة بدأت في الازدهار، متأثرة بالأساليب الفنية التي أخذها الشرق الأدنى عن الصين في تلك الصناعة^(٣)؛ ولا غرو فقد كانت بلاد الجزيرة تجلب الخزف الصيني منذ العصور القديمة؛ وقد عثر المنقبون عن الآثار في المدائن (اكتيسيفون) وفي سامرا على كميات وافرة من هذا الخزف .

خزف بلاد ما وراء النهر

كانت بلاد ما وراء النهر وبلاد التركستان إيرانية بحته الى القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ؛ بل كانت في عصر الدولة السامانية من أزهر الأقاليم الإسلامية ، فكان بلاط هذه الدولة في سمرقند محط رحال العلماء والأدباء وموطن النهضة الإيرانية الأولى . وذاع صيت بخارى وسمرقند في العالم الإسلامي كله .

(١) انظر E. Kühnel : Die Ausgrabungen der Zweiten Ktesiphon Expedition, Winter 1931 - 32, Berlin (Islamische Kunstabteilung der Staatlichen Museen, 1935). ص ٢٩

(٢) أبدعها زير في مجموعة نجات رب Nejat Rabbi ؛ انظر شكل ٧٤

(٣) انظر كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ١٦٥ - ١٧٢

ومن خير الأدلة على مدنية تلك البلاد في القرون الأولى بعد الاسلام ما أنتجته من تحف خزفية تمتاز ببساطتها واتزانها مع جمال ألوانها وإبداع زخارفها ذات المسحة الفنية الممتازة . ولا عجب فان صناعة الخزف فن قديم في هذا الاقليم . وأكبر الظن أن مركزها كان في مدينة شاش (طشقند الحالية) التي كتب المقدسي عن جودة ما كانت تصدره من خزف ، ومدينة افراسياب التي عثر فيها المتقربون عن الآثار على كميات وافرة من الخزف محفوظة الآن في متاحف سمرقند والهرميتاج وفكتوريا والبرت وفي برلين . ومعظم هذا الخزف ذو أرضية سوداء أو سمراء ، وعليها زخارف يبدو فيها التأليف الحسن ويظهر فيها لون أحمر لا نكاد نراه في سائر أنواع الخزف الإيراني . وقوام هذه الزخارف رسوم نباتية ومراوح نخيلية (بالميت) ورسوم طيور كالبط والجمع ثم زخارف بالخط الكوفي الجميل (أنظر شكل ٧٥ وشكل ٧٦) تمتاز كلها بدورانها حول مركز واحد ، مما يكسبها شيئاً من الحركة والخفة .

الخزف الأبيض ذو النقوش الزرقاء والخضراء

وهذا ضرب من الخزف عثر على كمية منه في أطلال سامرا ، فنسب في بداية الأمر الى هذه المدينة ؛ ولكن وجدت منه نماذج أخرى في أطلال مدن إيرانية ولا سيما الري وسأوه وقم . والمرجح الآن أنه من صناعة إيران ، وأنه انتشر منها الى سائر أنحاء الشرق الأدنى حتى لقد وجدت بعض قطع منه في أطلال القسطنطينية^(١) . وقد لوحظ في بعض الأحيان اختلاف العجينة المصنوع منها مما يدل على أن إنتاجه لم يكن مقصوراً على إقليم واحد ، بل كان موزعاً على مراكز فنية متعددة .

(١) في معهد الفن بمدينة شيكاغو سلطانية يقال إنها وجدت في القسطنطينية .

وأكبر الظن أن هذا الخزف كان منتشرًا بين القرنين الثالث والخامس بعد الهجرة (التاسع والحادي عشر بعد الميلاد) كما يدل وجوده في أطلال سامرا التي هجرت سنة ٢٧٠ هـ (٨٨٣ م) ، وأسلوب الخط في الكتابات التي توجد على بعض قطع منه ، والتي يمكن نسبتها إلى نهاية القرن الرابع الهجري . ومعظم منتجات هذا النوع من الخزف سلطانيات أو صحون غير عميقة وبها حافة متبسطة وقاعدة منخفضة جدا ، مما يجعل وضع السلطانيات أو الصحون في بعضها وإعدادها للتجارة والأسفار أمرا ميسورا . أما الزخارف فبعضها هندسي ، كالمثلثات والدوائر ، والمثلثات المتداخلة والمتصلة على هيئة « خاتم سليمان » ، وبعضها نباتي كأوراق المراوح النخيلية (البلمت) والوريدات ، وبعض رسوم أخرى كالنخلة المرسومة في سلطانية جميلة محفوظة الآن بالمتحف الأهلي في طهران (انظر شكل ٧٥) . وقد نرى على بعض الأواني من هذا الخزف كتابات تسير في عرض الاناء من أطراف إلى آخر أو ترسم في قاعدته على هيئة مربع . كما نرى أن عددا من الأواني ليس عليه من الزخارف إلا أربع مناطق من « البقع » الخضراء والزرقاء . وعلى بعض القطع امضاءات مثل : « عمل الأحمر » و « عمل كثير بن عبد الله » و « عمل أبي خالد » ، وكلها على قطع وجدت في أطلال سامرا^(١) .

الخزف ذو البريق المعدني

ومما زاد الخزف الإيراني نضارة وجمالا ما وصل إليه المسلمون في إكسابه بريقا معدنيا يختلف لونه بين الأحمر النحاسي والأصفر الضارب إلى الخضرة

(١) انظر الفصل الذي كتبه الأستاذ هرتزفيلد عن « الكتابات » في مؤلف الأستاذ زره

عن خزف سامراء Sarre: Die Keramik von Samarra ص ٨٢ .

ويغنيهم عن الأواني الذهبية والفضية التي كان رجال الدين في الاسلام يكرهونها لما تدل عليه من ترف وإسراف^(١) . وقد عثر المتقنون على نماذج من الخزف ذي البريق المعدني في إيران والعراق ومصر وأفريقية والأندلس ، واختلفوا في موطن صناعتها ، فنسبها بعضهم الى إيران ، ونسبها آخرون الى مصر ، ونسبها الألمان من رجال الآثار الاسلامية الى العراق . ويميل كثيرون من الاختصاصيين في الوقت الحاضر الى الأخذ بهذا الرأي الأخير^(٢) . والحق أن هذه الصناعة وجدت في إيران والعراق ومصر ، في فجر الاسلام ، وأنتا لا تملك من الأدلة ما يجعلنا ننسب ابتداعها الى قطر من هذه الأقطار الاسلامية ؛ ولكن وجودها في إيران منذ العصور الاسلامية الأولى ثابت بأدلة قوية ، فقد عثر في أطلال بعض المدن الايرانية على قطع خزفية ذات بريق معدني وعليها امضاء صانعيها ، وتدل أسماؤهم التي تغلب عليها المسحة الايرانية على أنهم من إيران نفسها مما يحمل على ترجيح كون هذه

(١) انظر البخاري ، وانظر أيضا صحيح مسلم ، باب تحريم استعمال أواني الذهب والفضة في الشرب وغيره على الرجال والنساء ؛ فان القوم يروون عن النبي عليه السلام أنه قال : « من شرب في إناء من ذهب أرفضه فأنما يجرجر في بطنه نارا من جهنم » ، وأنه نهاهم عن الشرب في أواني الفضة ؛ « فان من شرب فيها في الدنيا لم يشرب فيها في الآخرة » . وقال النووي إن الاجماع منعقد على تحريم استعمال إناء الذهب وإناء الفضة في الأكل والشرب والطهارة ... الخ : ويروون عن النبي (صلعم) أنه قال « لا تشربوا في إناء الذهب والفضة ولا تلبسوا الديباج والحريرقانه لهم في الدنيا وهو لكم في الآخرة يوم القيامة » . . على أن هذا التحريم لم يمنع تماما صناعة الأواني من الذهب والفضة في الأقاليم الاسلامية المختلفة .

(٢) راجع كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ١٤٨ وما بعدها ؛ وكتابنا « الفن الاسلامي

في مصر » ج ١ ص ١٠١ وما بعدها .

القطع الخزفية مصنوعة في إيران وليست واردة من الخارج . وفضلا عن ذلك فقد وجد في أطلال مدينة ساوه قطعتان تالفتان في القرن ، كما وجدت البعثة الفرنسية في مدينة السوس قطعا أخرى تالفة وأطلال فرن خزفي وحوامل من التي توضع عليها الأواني لأحراقها في القرن ، بل إن بعض هذه الحوامل عليه آثار المادة المكونة للبريق المعدني . ويجدر بنا ألا ننفل هنا ما كتبه المؤرخون والجغرافيون المسلمون عن شهرة بعض البلاد الإيرانية في إنتاج الخزف اللامع المذهب .

وأصحاب النظرية القائلة بنسبة ابتداء البريق المعدني إلى الإيرانيين يحتجون بأن إيران كانت في القرنين الثاني والثالث بعد الهجرة قد قطعت شوطا بعيدا في سبيل الحضارة الإسلامية وكانت لها صناعة خزفية زاهرة ، وبأن ما وجد فيها من الخزف ذي البريق المعدني أكثر مما وجد في العراق ، فضلا عن أنه وجد في مراكز فنية مختلفة ومتباعدة ، بينما لم يوجد بالعراق إلا في سامرا . ثم إن أبداع أنواع الخزف ذي البريق المعدني عثر عليها بإيران ، في مدينتي الري وساه . والحق أن الأدلة التي يسوقها القوم لنسبة الفضل في ابتداء البريق المعدني حجج معقولة إلى حد كبير .

ومهما يكن من الأمر فإن البريق المعدني الذي نعرفه في الخزف الإسلامي ذهبي اللون في درجات مختلفة . وتنقسم النقوش ذات البريق المعدني إلى أقسام ثلاثة : الأول نقوش ذهبية اللون على أرضية بيضاء ، والثاني نقوش حمراء أو قرمزية على أرضية تكون في أغلب الأحيان بيضاء أيضا ، والثالث نقوش متعددة الألوان ، صفراء وسمراء وزيتونية على أرضية بيضاء . ويتطلب إنتاج الأواني ذات البريق المعدني إحراقها أولا بعد تمام

عملية التجفيف، ثم طلاءها بالدهان أو المينا، وهى المادة الزجاجية التى تطلّى بها الأواني الخزفية المحروقة إحراقاً أولياً، ثم ترسم النقوش فوق الدهان بطبقة دقيقة من الأملاح المعدنية، وتحرق بعد ذلك فى فرن خاص إحراقاً نهائياً فى درجة حرارة منخفضة^(١).

ولا يجب أن ننسى أن الخزف ذا البريق المعدنى هو أقدم أنواع الخزف الإسلامى التى نرى عليها نقوشاً آدمية. وبعض هذه النقوش يدل على براعة نسبية فى الرسم وعناية بالخطوط التى تكسب الصورة مسحة خاصة وذاتية قوية. وحسبنا الصحن الموجود فى مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم فى القاهرة^(٢) (أنظر شكل ٧٩)، وبريقه المعدنى ذهبى اللون على أرضية بيضاء منقطة ويتوسطها رسم شخص يعزف على القيثارة، وله قلنسوة مدببة وشارب رفيع. وفى نفس المجموعة صحن آخر عليه رسم سيدة.

ومن أبداع التحف الخزفية من هذا النوع كأس فى مجموعة الفونس كان Alphonse Kann، عليها رسم رجل ذى قبعة مدببة ومنتبهة بزخرفة تشبه ذيل السمكة وفى يده راية كبيرة وخلفه رسم طاووس^(٣).

(١) أنظر R. L. Hobson : A. Guide to the Islamic Pottery of the

Near East (British Museum) ص ٣، حاشية ٢

(٢) أنظر أيضاً A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ١٥٩٧؛

Ch. Vignier: Catalogue de l'Exposition d'art Oriental (Paris 1925)

R. Kaechlin und G. Migeon: Islamische Kunstwerke رقم ٧٢٩ ولوحة ١٨

لوحة ١؛ Pézard : La Céramique archaïque de l'Islam لوحة ١١٧

(٣) أنظر شكل ٨٠

ويبدل رسم الصور الآدمية في التحف التي نعرفها من هذا الخزف ذي البريق المعدني على أن الفنانين لم يصلوا بعد إلى حد الاتقان في هذا الميدان ، على عكس ما أدركوه في الرسوم الزخرفية عامة وفي بعض رسوم الحيوان والطيور ؛ بل الحق أن معظم رسومهم الآدمية ذات تعبير قوى ولكنها بسيطة وتشبه رسوم الأطفال . ومن أبداع النماذج ذات الزخارف المستمدة من عالم الطير كأس في مجموعة برانجوين Brangwyn بمتحف فترويليام Fitzwilliam في مدينة كمبردج ؛ فان على هذه الكأس رسم طاووس جميل ، يدل باتقانه ، وبمناسبتة أرضية الكأس ، وبروحه الزخرفية البديعة على توفيق الفنان الذي رسمه توفيقا لا حد له (أنظر شكل ٧٧) .

ويمكننا أن ننسب هذا الخزف ذا البريق المعدني إلى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد) . على أننا لا نستطيع أن ننسب أي قطعة معينة إلى فترة محدودة في هذين القرنين ، اللهم إلا إذا راعينا إتقان الرسم وموافقته لسطح الاناء ، وإبداع الألوان ، وما إلى ذلك من دقة الصناعة والزخرفة مما يحمل على نسبة التحفة إلى فترة متأخرة ، كل فيها تطوّر الصناعة واستقرت أصولها وقواعدها ^(١) .

وثمة مجموعة من لوحات القاشاني ذي البريق المعدني ، صنعت بمدينة قاشان في بداية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وتشبه في رسومها الألوان الخزفية التي تحدثنا عنها في السطور السابقة ، حتى يمكننا أن نتساءل عما إذا كانت صناعة القاشاني ذي البريق المعدني في قاشان ليست وليدة الصناعة التي ازدهرت في القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحات ٥٧٥ — ٥٧٩

تقليد الخزف الصيني

قلد الخزفيون المسلمون في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) بعض أنواع الخزف الوارد من الشرق الأقصى . وعلى رأس هذه الأنواع طراز امتاز بدهانات متعددة الألوان كانت تغطي سطح الاناء على النحو المعروف في ضرب مشهور من الخزف كان يصنع في الصين في عهد أسرة « تنج » (٦١٨ - ٩٠٦ م)؛ وقد أتقن المسلمون تقليد هذا الخزف حتى لقد يصعب في بعض الأحيان أن نميز لأول وهلة القطعة الصينية الأصلية من تقليدها المصنوع على يد الخزفيين المسلمين . وقد عثر المنقبون عن الآثار على قطع من هذا النوع في الري والسوس واصطخر وساوه وفي بعض البلاد باقليمي مازندران وتركستان .

والألوان المستعملة في هذا الخزف كثيرة وجميلة ؛ ويسودها الأحمر والأصفر والأخضر . وقد ترى بعض زخارف من دوائر ورسوم نباتية محفورة تحت الدهان ؛ ولكنها لا تظهر بوضوح ، لأن أول ما يلتفت النظر في هذا الخزف هو ألوانه المختلطة البديعة . وأكبر الظن أنه يرجع الى القرنين الثاني والثالث وفي بعض الأحيان الى القرن الرابع بعد الهجرة .

ومن أنواع الخزف الصيني الأخرى التي قلدها المسلمون الخزف الأبيض التام ؛ فكانوا يصنعون منه الصحن والسلطانيات ذات الحافة المشطورة بأقواس متقابلة^(٢) . وقد وفق بعض الخزفيين في إتقان هذا التقليد .

(١) المصدر السابق ج ٥ ، لوحات ٥٦٨ - ٥٧٠

(٢) المصدر نفسه ، لوحة ٥٨٩

وقصارى القول أن الإيرانيين قلدوا بعض أنواع الخزف الصينى؛ ثم تطورت منتجاتهم فى هذا الميدان فوصلوا الى أصناف مختلفة لا محمل لشرحها هنا .

الخزف ذو الزخارف المحفورة تحت الدهان

ومما صنعه الخزفيون الإيرانيون فى القرنين الثالث والرابع بعد الهجرة (التاسع والعاشر بعد الميلاد) نوع من الخزف يمتاز بزخارفه « المحزوزة » فى عجينة الاناء بأسلوب يذكر بالحفر فى المعادن . وأكبر الظن أن صناعته لم تنتشر الا بعد أن هجر الخليفة العباسى مدينة سامرا ورجع الى بغداد سنة ٢٧٠ هـ (٨٨٣ م)؛ لأن المنقبين عن الآثار لم يعثروا فى أطلال سامرا على قطع من هذا الخزف .

ومعظم زخارف هذا النوع دوائر وأجزاء من دوائر متشابكة ومتصلة؛ وقد يكون فيها رسوم حيوانات أو طيور، فضلا عن الوريدات وأوراق الشجر . ولعل أشهر التحف الخزفية من هذا الطراز سلطانية فى القسم الاسلامى من متاحف الدولة ببرلين^(١)، وسلطانية أخرى كانت سابقا فى مجموعة بوتيه^(٢) Pottier، وسلطانية ثالثة كانت سابقا فى مجموعة فينيه Vignier وتمتاز بزخارفها التى تمثل قرص الشمس فى الوسط ويحيط به رسوم أربعة معابد نار، حور اللهب فوقها عن طبيعته فظهر على هيئة جزء من ورقة شجر^(٣) .

(١) المصدر نفسه، لوحة ١٥٨٣ .

(٢) المصدر نفسه، لوحة ٥٨٤ ب .

(٣) المصدر نفسه، لوحة ٥٨٥ ب .

وثمة قسم من هذا النوع يرجح أنه من صناعة مدينة آمل ويمتاز بأن زخارفه مرتبة في مناطق مكونة من دوائر ذات مركز واحد . وأبداع النماذج المعروفة من هذا القسم سلطانية محفوظة في المتحف البريطاني ، تختلف فيها هذه المناطق مساحة وزخرفة ^(١) .

وفي معهد الفن بشيكاغو إناء على هيئة قمع فوق قاعدة نصف كروية . ويمتاز بأنه مؤرخ وعليه امضاء صانعه « يحيى » ؛ ولكن التاريخ غير كامل ، لأن رقم المئات غير موجود ، فكل ما نستطيع قراءته هو ٨٣ ولكن المستنبط أن هذا النوع من الخزف صنع بعد القرن الثالث الهجرى وأنه لم يوجد مع خزف آخر من القرن السادس ؛ ولذا فإن الأرجح أن التاريخ المقصود هو ٣٨٣ هـ (٩٩٣ م) ؛ وليس من المستحيل أن يكون ٤٨٣ هـ ^(٢) (١٠٩٠ م) .

وقد لاحظ بعض مؤرخى الفنون الاسلامية كثرة الموضوعات الزخرفية الساسانية على الخزف ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان ، كما لاحظوا أن بينها رسم معبد النار ، ورسم النسر الذى يحمل الى السماء البطل الذى ينشد ^(٣) الخلود ، فأرادوا نسبتها الى خرفيين من الزرادشتيين فى إقليم مازندران . ولكننا لا نظن أن استخدام مثل هذه الزخارف يستلزم أن يكون الصانع من عبدة

(١) أنظر R. Hobson: A Guide to the Islamic Pottery of the Near East ، شكل ٣٤

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ص ١٥٠٨ وشكل ٥٣٢ ؛ وج ٥ ، لوحة ١٥٨٦ .

(٣) راجع شرح هذه الأسطورة فى المصدر السابق ، ج ١ ص ٨٥٨

النار، فالحق أن الصانع قد يسير في تزيين منتجاته على بعض أساليب زخرفية موروثة، بدون أن يعنى بتفسيرها أو بحث أصولها .

الخزف في عصر السلاجقة وعصر المغول

وصل الخزفيون الإيرانيون إلى قمة مجدهم الصناعي بين القرنين الخامس والثامن بعد الهجرة (الحادى عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، فنضجت منتجاتهم وأتقنوا كل الأساليب الصناعية والزخرفية، فكانوا يستخدمون الزخارف المحفورة والبارزة والمخزومة والمجسمة، ويرسمون النقوش فوق الدهان أو تحته، ويحلوونها بالتذهيب أو بالبريق المعدنى . وإذا استثنينا الصينى فقد عرفوا في ذلك العصر كل أنواع الخزف، وصنعوا منها شتى الأشكال المختلفة في الحجم، والمتنوعة في الألوان البراقة الجميلة، وحذقوا رسم الصور الآدمية والحيوانية والنباتية واستخدموا في رسمها مهرة المصوّرين والمذهبيين، وفتح لهم استخدام الخزف في الزخارف المعمارية باباً جديداً، زادهم مثابة ونشاطاً. وتأثروا في بعض الأحيان بالأساليب الفنية الصينية، ولكنهم ظلوا مخلصين للروح الإيرانية في الصناعة والزخرفة . وقد حاولوا تقليد الصينى الوارد من الشرق الأقصى، غير أن الظاهر أنهم لم ينجحوا في ذلك .

والمعروف أن غزرو المغول قضى على أكبر مراكز الصناعة الخزفية في إيران، فدمرت مدينة الري سنة ٦١٧ هـ (١٢٢٠ م) ومدينة قاشان سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م)، ولكن الراجح أن صناعة الخزف نفسها لم تتأثر بذلك إلى حد كبير، اللهم إلا في كمية الإنتاج . وخير دليل على ذلك أن بعض التحف الخزفية الجميلة عليها تواريخ تثبت أنها صنعت بعد الغزو المغولى بزمن غير طويل .

خزف ذو زخارف محفورة

صنع الخزفيون الإيرانيون في نهاية القرن الرابع وفي القرنين الخامس والسادس وبداية القرن السابع بعد الهجرة أنواعا مختلفة من الخزف ذي الزخارف المحفورة . منها نوع أبيض ورفيع وغاية في خفة الوزن ومحفور فيه زخارف دقيقة ، أو محلى برسوم بارزة بروزا خفيفا ، وتتكون من أوراق شجر محسورة عن الطبيعة أو من فروع نباتية (أنظر شكل ٨٣-٨٥) . وقد نرى بينها كتابات كوفية^(١) . وعمد الخزفيون في بعض الأحيان الى زخرفة الاناء بخروم في بدنه تسد بوساطة الدهان ، وينفذ الضوء منها فيزيد سائر الزخرفة ظهورا ويكسب التحفة رقة عجيبه . وأبدع القطع من هذا النوع محفوظة في المتحف البريطاني وفي متحف فيكتوريا والبرت بلندن . وأكبر الظن أن معظمها من صناعة قاشان حوالى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) . ومن المحتمل أن بعض هذا الخزف كان يصنع في مدينة الري وفي اصفهان و قم

ومن الخزف ذي الزخارف المحفورة نوع آخر أزرق أو أخضر ، ويمتاز أيضا برفعه وخفة وزنه وزخارفه المحفورة حفرا متقنا ، ولا سيما في رسوم الحيوان والطير . ومن أجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة يومورفوبولوس Eumorfopoulos . ومعظمها ينسب أيضا الى قاشان في القرن الخامس الهجرى .

على أن أبدع أنواع الخزف ذي الزخارف المحفورة ما امتاز بتعدد ألوانه وبزيادة العنصر التصويرى فيه . أما الألوان التى شاع استعمالها في هذا الضرب

(١) المصدر السابق ج ٥ ، لوحة ٥٩٢ ب .

من الخزف فهي الأزرق بدرجاته المختلفة ، والأخضر المائل الى الزرقة ، والأخضر الفاتح ، والأحمر الأرجواني ، والأصفر الفاتح ، فضلا عن لون الباذنجان بين السواد والحمرة . ومعظم التحف الباقية من هذا النوع صحنون واسعة . على أن مجموعة باريس وطسون Parish Watson فيها إناء من نوع الالبارلو^(١) albarello ، وفي مجموعة السرارنست دينهام Debenham كأس ، وفي المتحف البريطاني وعاء غريب الشكل^(٢) ، يظن أنه وعاء للخلوى . أما زخارف هذا النوع فطيور كالطاووس والغزال والأوز والصقر ، أو كائنات خرافية كأبي الهول والطائر الذي له وجه سيدة . وتظهر الزخرفة على أرضية صفراء فاتحة أو بيضاء ، وتزينها رسوم فروع نباتية .

وأجمل التحف المعروفة من هذا النوع صحن في مجموعة يومور فو بولوس Eumorfopoulos عليه رسم شخص في ملابس فضفاضة يرقص بين موسيقيين فوق دكة يحملها كلبان أو ضبعان^(٣) . وفي القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين صحن مشهور عليه رسم ديك في وضع زخرفي وعليه طابع العظمة والقوة (أنظر شكل ٨٨) . وفي متحف كليفلاند صحن آخر ، كان في مجموعة أيفريت ماسي Everit Macy وفيه رسم باز أنقض على ديك رومي (أنظر شكل ٨٧) . وفي مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم صحن جميل عليه رسم طائر له وجه سيدة . كما أن المتحف المتروبوليتان بنيويورك فيه بعض صحنون من

(١) إناء اسطواني الشكل . ويظن أن اسمه في اللغات الأوربية مشتق من اللفظ العربي

« البرنية » ومعناه الوعاء لحفظ الأدرية . أنظر تراث الاسلام ج ٢ شكل ١٤ و ١٥

(٢) أنظر A Survey of Persian Art ج ٢ ، شكل ٥٣٥ ب .

(٣) المصدر السابق ، ج ٥ ، لوحة ١٠٣ .

هذا النوع . وعلى كل حال فإن هذا الخزف ينسب أيضا الى الرى وقاشان في القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) .

وثمة نوع رابع من الخزف ذى الزخارف المحفورة ، نرى الرسوم فيه محفورة حفرا دقيقا تحت الدهان ، ويستعمل فيه اللون الأصفر والأسمر والذهبي والأخضر ولون الباذنجان ، ولكننا نجد الألوان مفصولة بعضها عن بعض ، كما يبدو ذلك فى المثلثات الصغيرة التى تزين حافة الاناء وتكون زخرفة كأسنان المنشار . ومعظم زخارف هذا الخزف طيور تقوم على أرضية من الأغصان والفروع النباتية^(١) . ومما يلفت النظر أن سلطانييتين من هذا النوع عليهما اسم صانعهما « أبوطالب » ، وإحداهما فى متحف اللوفر والأخرى فى معهد الفن بمدينة شيكاغو .

خزف جبرى

ومن أعظم أنواع الخزف الايرانى شأنا فى العصر الاسلامى نوع قائم بذاته ، ويعرف باسم « جبرى » وهو اسم عبدة الشمس فى إيران . وقد نسبته تجار العاديات وغيرهم الى عبدة الشمس لأنهم ظنوه من صناعتهم قبل أن ينتشر الدين الاسلامى فى كل الأقاليم الايرانية . ولعل الذى دفع الى هذا الزعم ما نراه فى رسوم هذا الخزف من حيوان وطيور لا ينتظر أن يقدم المسلمون على استخدامها فضلا عن أن بعض الزخارف البارزة فى هذا الخزف تشبه الزخارف التى استخدمت فى الأوانى الفضية التى تنسب الى العصر الساسانى .

(١) المصدر نفسه من لوحة ٦٠٧ الى ٦١١ .

كان هذا الخزف ينسب إذن إلى القرنين الأول والثاني بعد الهجرة (السابع والثامن بعد الميلاد)؛ ولكن حدث أن كشفت بعض قطع منه ووجد عليها كتابات بحروف كوفية تجعل من الراجح نسبتها إلى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (العاشر أو الحادي عشر). فمن المحتمل أن يكون خزف «جبرى» من منتجات إيران في الأربعة القرون الأولى بعد الفتح الإسلامى. وعلى كل حال فإن الزخارف فى هذا الضرب من الخزف تكون فى الغالب من كتابات كوفية ومن رسوم طيور أو حيوانات حقيقية أو خرافية، ولا سيما الأسد والثور والجمال وأبو الهول والغريفون والباز والطاووس والنسر؛ ولكنها محفورة حفرا عميقا فى الطبقة البيضاء الرقيقة التى تكسو السطح بحيث يصل هذا الحفر إلى العجينة الحمراء المصنوع منها الاناء. وتعلو العجينة والطبقة البيضاء التى تغطيها مادة زجاجية شفافة ذات لون أصفر أو أخضر أو أسمر قاتم.

ولعل أكثر ما يلفت النظر فى هذا النوع من الخزف مظهر الحياة والقوة التى تبدو على رسومه الزخرفية. وفى مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم بالقاهرة نماذج طيبة جدا، تمثل أكثر الأصناف المعروفة منه، والتى يطلق على كل منها اسم المدينة الإيرانية التى يظن أنه عثر عليه فيها مضافا إلى اسم «جبرى» الذى يطلق على تلك الأصناف مجتمعة.

وصفوة القول أن هذا الخزف شعبى إلى حد كبير وصناعته تذكر بالأساليب الفنية الساسانية، وتختلف عن الخزف الذى كان يصنع للبلاط وبكار رجال الدولة. وطبيعى أن الفن الشعبى يكون أكثر تمسكا بالأساليب الفنية الموروثة من فنون البلاط.

وقد عثر على معظم هذا الخزف في إقليمى كردستان ومازندران ، فلفت النظر منذ البداية بقوة رسومه و باتقان توزيعها في قاع الاناء وجوانبه ، وبابداع لونه ولا سيما الأخضر منه .

ومن أثنى التحف المعروفة من هذا الخزف سلطانية في مجموعة جنتر F. H. Gunther عليها رسم نسر عظيم (أنظر شكل ٩٠) ، وسلطانية أخرى في مجموعة واربرج Warburg عليها رسم دقيق وجميل النسب لنسر فوق أرضية من وريقات نباتية^(١) ، وسلطانية في معهد الفن بمدينة شيكاغو عليها زخرفة من كتابة بالخط الكوفي فوق أرضية من الأغصان والفروع النباتية^(٢) . والظاهر أن بعض هذه الكتابات كان يشمل امضاء الصانع ، كما نرى في قينة مجموعة أوسكار رفايل Oscar Raphael ، عليها اسم محمود ابن ابراهيم بن عبد الوهاب^(٣) ، وفي سلطانية مجموعة المستر پوپ Pope عليها اسم بدر مكررا ثلاث مرات^(٣) .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة بعض الأواني النفيسة من خزف «جبرى» ، أعظمها شأنًا كأس كانت في مجموعة پوتيه Pottier وعليها رسم بجل باللون الأصفر الفاتح فوق أرضية سمراء^(٤) .

خزف مازندران

امتاز إقليم مازندران بانتاج ضروب معينة من الخزف ، أشهرها ثلاثة تنسب الى ثلاث مدن : هى سارى وآمل وأشرف .

(١) أنظر A Survey of Persian Art ، ج ٥ ، لوحة ٥١٤

(٢) المصدر السابق ، لوحة ٦١٩ .

(٣) المصدر نفسه ، ج ٢ ص ١٥٣٥

(٤) A. Kuechlin und G. Migeon: Islamische Kunstwerke ، لوحة ١١

فالنوع المنسوب الى سارى يرجعونه الى نهاية القرن الرابع والى القرن الخامس بعد الهجرة . ومعظمه سلطانيات عليها زخارف تحت الدهان من رسوم متعددة الألوان ، تمثل طيوراً خرافية على أرضية بيضاء . وبين الأمثلة المعروفة من هذا النوع سلطانية في مجموعة لويزون^(١) Lewisohn ، وأخرى في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم ، والأخيرة عليها رسم تخطيطى لطائر ، باللون الأسمر فوق أرضية صفراء فاتحة ، وتحت ثلاث خطوط مزدوجة ينتهى كل منها بدائرة تحدها منطقة لونها بنى غامق ، وفي الدائرة منطقتان : سمراء وبيضاء ثم خضراء وسوداء (انظر شكل ٨٨) .

أما أمل فينسب اليها خرف أبيض عليه زخارف محفورة وفيه خطوط ونقط باللون الأخضر أو بلون الباذنجان . وإذا استثنينا إناءً مكسوراً وأصله على هيئة الالباريلو^(٢) ، فإن المعروف من هذا الخزف صحن كبير وثقيلة الوزن ، ذات عجينة ضاربة إلى الحمرة وعليها غشاء لونه أبيض أو أصفر فاتح . ومن الزخارف التي نراها عليه رسوم الأوز والبط والسمك والسباع والغزلان والطواويس . وبعض هذه الزخارف مرتب بأسلوب يذكر بالمنسوجات والتحف المعدنية الساسانية .

وفي مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم سلطانية من هذا الخزف ، قوام زخارفها مناطق دائرية متحدة المركز ، وفي وسطها رسم طائر . وقد كانت هذه التحفة النفيسة في مجموعة بوتيه Pottier^(٣) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٦٢١

(٢) هذا الإناء محفوظ في معهد الفن في شيكاغو (انظر المصدر السابق لوحة ٦٢٥ ب) ؛ ووجوده في إيران حوالى القرن السادس الهجرى ينفي نسبة اختراع شكل الالباريلو الى سورية ؛ لأن أقدم الالباريلو السورية ترجع الى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى)

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ ، لوحة ٦٢٩ أ

وينسب تجار الآثار الإيرانية إلى مدينة أشرف نوعا غير جيد من الخزف ،
يمت ببعض الصلة إلى الخزف المصنوع في آمل ؛ ولكنه أثقل منه وزنا
وسمكا ؛ ودهانه أصفر ، عليه رسوم بسيطة باللون الأخضر ، يغلب أن تكون
في حافة الإناء ، بينما نرى في وسطه جامات محفورة تحت الدهان حفرا
عميقا . وأكبر الظن أن هذا الخزف المصنوع في آمل وفي أشرف يرجع إلى
القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

خزف مدينة الري

كانت مدينة الري منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) من
أعظم بلاد العالم الإسلامي ، فكتب عنها ابن حوقل أنها أجمل مدن الشرق
بعد بغداد . وكتب ياقوت الحموي : ” فاما الري المشهورة فاني رأيتها وهي
مدينة عجيبة الحسن مبنية بالآجر المنمق المحكم الملمع بالزرقة مدهون كما تدهن
الغضائر ... وكانت مدينة عظيمة خرب أكثرها واتفق أني اجتزت
في خرابها في سنة ٦١٧ وأنا منهزم من التتر فرأيت حيطان خرابها قائما ومنابرها
باقية وتزويق الحيطان في حالها لقرب عهدها بالخراب إلا أنها خاوية على
عروشها “ ثم نقل ياقوت ما كتبه الاصطخري في كتاب الممالك والمسالك ،
حيث قال : ” وهي مدينة إذا جاوزت العراق إلى المشرق فليس مدينة
أعمر ولا أكبر ولا أيسر أهلا منها إلى آخر الإسلام إلا نيسابور فانها في العرصة
أوسع فاما اشتباك الأبنية والعمارة واليسار فان الري تفضلها “^(٢) .

(١) معجم البلدان (طبع أوربا) ، ج ٢ ص ٨٩٣

(٢) انظر كتاب المسالك والممالك للاصطخري (طبع لندن) ص ٢٠٧

وقد أبدت الحفائر في أنقاض هذه المدينة ما كتب عن نخامة بيوتها، وازدهار الصناعات الفنية فيها، ولا سيما الخزف والمنسوجات والتحف المعدنية. وأكبر الظن أن الري كان لها في ذلك العصر ما نراه الآن في بعض المدن الكبيرة من تركّز المصانع في الضواحي. ولعل وجود المصانع الكبيرة في الضواحي والقرى التابعة للري هو الذي أنقذها إلى حد ما من الخراب الذي جرّه غزو المغول على كثير من المدن الكبرى في الشرق الأدنى.

والمعروف أن سلاطين السلاجقة كانوا من أعظم رعاة الفن في التاريخ الإيراني. وقد كان طغرل الثاني، آخر الذين حكموا منهم في إيران، شديد العناية بالفن والفنانين؛ فبلغت في عصره (٥٧٣-٥٩٢ هـ : ١١٧٧-١١٩٤ م) الصناعات الفنية في مدينة الري أوج عظمتها. وكان على رأس هذه الصناعات، بل أعظمها على الإطلاق، صناعة الخزف.

وقد عقد البيروني في كتابه "الجماهر في معرفة الجواهر" فصلاً في ذكر القصاع الصينية كتب فيه :

"وكان لي بالري صديق من الباعة إصهباني أضافني في داره فرأيت جميع ما فيها من القصاع والاسكرجات والنوفلات والأطباق والأكواز والمشارب حتى الأباريق والطسوس والمحارص والمنارات والمسارج وسائر الأدوات كلها من خزف صيني فتعجبت من همته في ذلك في التجميل^(١)".

ولكن وفاة طغرل الثاني وغارة أمراء خوارزم شاه وما ترتب على ذلك من الاضطراب جرّ على مدينة الري خسارة كبيرة، قبل أن يضربها المغول

(١) راجع كتاب الجماهر في معرفة الجواهر للبيروني (الطبعة الأولى في حيدرآباد

الضربة العظمى سنة ٦٢١ هـ (١٢٢٤ م) . على أن موقعها في ملتقى الطرق الرئيسية في إيران أتاح لها أن تقوم ثانية ، وأن تستعيد قسطا وافرا من مكاتبتها الأولى في التجارة والصناعة^(١) .

ومهما يكن من الأمر فإن مدينة الري كانت من أعظم مراكز الصناعة الخزفية في إيران ، إن لم تكن أعظمها على الإطلاق . ولا غرو أن نسب إليها مؤرخو الفنون أصنافا عديدة من الخزف .

فثمة تحف خزفية عثروا على نماذج قليلة منها في الري وفي بلاد الجزيرة . وهذه التحف ، في أكثر الأحيان ، أطباق غير عميقة ولها حافة منبسطة ؛ أما طلائوها فأبيض اللون كالعشدة وعليه طبقة من المينا . وأهم الزخارف التي استخدمت في هذا النوع رسم البراق ، فضلا عن الطيور والبط والأوز . ولعل أبداع القطع المعروفة من هذا الخزف طبق في القسم الاسلامي من متاحف برلين وعليه رسم نسر أوديك كبير ، ثم طبق آخر في مجموعة يومور فو پولوس بلندن وعليه رسم منظر رقص وموسيقى فوق مسرح يسنده حيوانان ضاريان . أما أهم الألوان المستخدمة في هذه المجموعة المنسوبة الى القرنين الخامس والسادس بعد الهجرة (الحادي عشر والثاني عشر بعد الميلاد) فهي الأزرق والأخضر والأرجواني .

وقد كان لمدينة الري المكانة الأولى في استخدام الخزف ذي البريق المعدني ، في شتى أنواع المنتجات الخزفية كالأواني والمحاريب والمقاعد والموائد والتماثيل الآدمية والحيوانية . واختلفت الزخرفة بالبريق المعدني في هذا العصر عما عرفناه عنها في العصر السابق ؛ فأصبحت الأرضية هي التي

(١) انظر Le Strange: The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢١٤

تغطي بالبريق المعدنى ، بينما نرى رسوم الأشخاص بيضاء محجوزة فى تلك الأرضية . وقد كان الشائع فى العصر السابق أن صور الأشخاص هى التى تغطي بالبريق المعدنى دون سائر الأرضية .

وقد استعمل الخزفيون فى الرى عددا وافرا من الخزارف الهندسية والنباتية ، ورسوموا معظم الحيوانات التى عرفوها فى ذلك الوقت ، ولا سيما الأرنب وكلب الصيد ، كما اتخذوا بعض الخزارف من مناظر الرقص والطرب والموسيقى والصيد ، ولعب الصوالة (الپولو) ، والحفلات الرسمية ؛ بل لقد رسم أحدهم صورة طيب يفصد سيدة أنيقة ، وذلك فى قاع سلطانية محفوظة فى القسم الاسلامى من متاحف برلين^(١) .

وتمتاز التحف الخزفية البديعة ذوات البريق المعدنى من صناعة الرى بوضوح رسمها وصفائه وبإبداع تأليف زخارفها ، كما يتجلى مثلاً فى الصحن المحفوظ فى مجموعة برانجوين بمتحف فكتوريا وألبرت ، وهو يرجع الى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (الحادى عشر أو الثانى عشر بعد الميلاد) ، وقوام زخرفته رسم فارس جليل المنظر فوق حصان من الحياد الكريمة (انظر شكل ٨٦) .

ويظهر توفيق الفنان فى تصوير الحركة على إبريق فى معرض فرير Freer Gallery تتكون زخرفته من رسم ثعلب يطارد أرنباً (انظر شكل ٩٩) . كما أن بعض الخزفيين كانوا يقلدون شكل الأوانى المعدنية . ومن أمثلة ذلك إبريق فى مجموعة بلزبرى A. Pillsbury يرجع الى نهاية القرن السادس الهجرى (انظر شكل ٩٣) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ شكل ٥٢١

وقد اتخذت الفنون الإيرانية اتجاهها جديدا منذ نهاية القرن السادس الهجرى (الثاني عشر الميلادى) فصارت الدقة والظرف والأناقة تغلب عليها شيئا فشيئا . ولا غرو فقد ازدهرت فنون الكتاب ، وظهر تأثير المذهبين والمصورين على سائر الفنون ، كما نرى جليا فى سلطانية بمعهد الفن فى شيكاغو^(١) مؤرخة من محرم سنة ٥٨٧ هـ (١١٩١ م)^(٢) ، وتمتاز عدا ذلك بما ذاع فى ذلك الوقت من الميل الى الزخرفة باتخاذ الخطوط أو الدوائر لتقسم سطح الأنية الى مناطق تكسب الرسم شيئا من الأناقة والالتزان .

وكثر فى ذلك العصر اتخاذ الحروف الكوفية لتزيين حافة الأنية . وكان الفنانون يعنون فى بعض الأحيان برسم تلك الحروف فيمكن قراءتها ، كما كانوا يرسمونها فى أحيان أخرى بطريقة تبعدها عن أصولها وتجعلها زخرفة شبه كتابية . واستعملوا كذلك الخط^(٣) ” المحقق ” فى الكتابة التى تدور حول حافة الإناء .

وكان الخزفيون فى مدينة الري يصنعون لوحات القاشانى ذى البريق المعدنى ؛ ولكن مشتجاتهم فى هذا الميدان لم تصل الى حد كبير من الاتقان ؛ كما كان بعضهم ينقش بالبريق المعدنى البلاطات المصنوعة من الملاط ، على النحو الذى نراه فى قطعة محفوظة فى مجموعة كلكيان Kelekian ، رسم عليها

(١) انظر المصدر السابق ج ٥ لوحة ٦٣٨

(٢) أقدم القطع المؤرخة من الخزف ذى البريق المعدنى إيريق صغير فى المتحف البريطانى يرجع الى سنة ٥٧٥ هـ (١١٧٩ م) . انظر R. L. Hobson: A Guide to the Islamic Pottery of the Near East شكل ٢٥ .

(٣) الخط المحقق ضرب من الكتابة الفارسية ذات الحروف المقومة التى تصل بعضها . انظر Huart: Les Calligraphes et les Miniaturistes ص ٥٥

أربعة أشخاص تحيط برؤوسهم هالات من النور ويركب أحدهم حمارا أو فرسا^(١) ، وقد يكون المقصود رسم السيد المسيح ، عليه السلام ، داخلا بيت المقدس . وربما كان الفنان الذى رسم هذا المنظر مسيحيا . ولكننا لا نوافق الدكتور توماس أرنولد فى قوله بأن كثيرين من الفنانين فى مدينة الرى كانوا من المسيحيين ، لما نراه من إقبالهم على استعمال الصور الآدمية فى منتجاتهم^(٢) ؛ فقد مررنا أن الفنانين المسلمين لم يتركوا تصوير المخلوقات الحية تركا تاما ؛ فضلا عن أننا نرى مثل هذه الصور فى منتجات مدن إيرانية بعيدة كل البعد عن المراكز الدينية المسيحية فى الشرق الأدنى .

ولم تكن التحف الخزفية ذوات البريق المعدنى من صناعة الرى ذات لون واحد ؛ بل استعملت فيها ألوان أخرى إلى جانب البريق المعدنى ، كما يظهر فى محراب خرقى صغير فى دار الآثار العربية بالقاهرة ، مؤرخ من سنة ٥٨٥ هـ (١١٨٩ م) ونرى فيه اللون الفيروزجى^(٣) .

ولا ريب فى أن الخزفيين بمدينة الرى كانوا مغرمين بالتجديد والتنويع فى منتجاتهم الفنية ، وأنهم أصابوا حظا وافرا جدا من التوفيق فى زخارف بعض هذه المنتجات وأبداع ألوانها وجمال أشكالها ؛ ولكنهم عمدوا منذ القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) إلى زيادة الكميات التى كانوا ينتجونها ، وإلى العمل للسوق العادى وأصحاب الذوق الفنى المتوسط ، كما أقبلوا

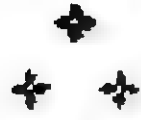
(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٢ شكل ٥٤٤

(٢) راجع Th. Arnold : Painting in Islam ص ٦٠

(٣) رقم ٩٧٧٣ فى سجلات الدار . انظر Wiet : L'Exposition persane de

1931 لوحة F

فى بعض الأحيان على تقليد الأنواع الحديدية التى كانت تصنع فى بعض المراكز الفنية الإيرانية الأخرى . فكانت نتيجة ذلك أن انحطت أنواع الخزف ذى البريق المعدنى فى مدينتهم .



ولكن ضربا جديدا من التحف الخزفية قد رله أن يصبح فخرا لمدينة الرى فى تاريخ الفنون الإسلامية . وتقصد بذلك الخزف المصنوع من عجينة ملونة ومغطاة بطلاء قصديرى معتم ، ترسم فوقه الزخارف بالألوان المختلفة ، من أزرق وأسود وأخضر وأسمر وأحمر . ويتجلى فى هذه الزخارف التأثير العظيم بفن التصوير فى المخطوطات من منتجات المدرسة السلجوقية^(١) . وكان التذهيب فى بعض الأحيان يزيد لها حسنا وبهاء .

ومعظم التحف الخزفية المصنوعة من هذا النوع أكواب وأباريق وصحون غير عميقة وسلطانيات مستديرة الجسم أو ذات أضلاع . ومن الأواني التى كثر استخدامها فى ذلك الوقت قنينة جسمها بيضى الشكل بين قاعدة صغيرة ورقبة دقيقة تنتهى باسطوانة سميكة قبل الفوهة (انظر شكل ١٠٥) . أما زخارف هذه التحف فتكثر فيها رسوم أمراء وأميرات بين رجال الحاشية ونسائها ، أو رسوم صيد و قتال وطرب وفروسية . وقد أصاب الفنانون فى هذه الزخارف حظا وافرا من التوفيق ، كما يظهر مثلا فى قنينة محفوظة

(١) الواقع أن الخزفيين كانوا قبل ذلك يقلدون فى أشكال منتجاتهم صناعات التحف المعدنية ويتأثرون فى الزخرفة بالفنانين المشتغلين بالحفر فى الجص . أما فى هذا النوع الجديد من التحف الخزفية المصنوعة فى الرى فقد أصبح للصورة الشأن الأول ، كما يظهر إذا وازنا بين هذه التحف وبين المخطوطات الإيرانية القليلة التى تنسب إلى إيران فى القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) .

في مجموعة باريس وطنس Parish Watson (انظر شكل ١٠٥)، وفي إناء من مجموعة الدكتور على باشا إبراهيم (انظر شكل ١٠٦)، وكأس في متحف اللوفر بباريس^(١)، وفي سلطانية من مجموعة دافيد David (انظر شكل ١٠٢). وتمتاز الأخيرة بأن قوام زخرفتها فروع نباتية يحف بها رسم طائرين ورسم حيوانين خرافيين لكل منهما جناحان ورأس سيدة.

وقد وصلت إلينا أسماء ثلاثة فنانين من الذين عملوا في إنتاج هذا الخزف. وهم: علي بن يوسف وقد جاء اسمه على سلطانية في معرض فرير^(٢) Freer Gallery؛ والثاني أبو طاهر حسين وقد جاء اسمه على سلطانية في دار الآثار العربية^(٣)، وعمله أقل جودة من عمل زميله علي بن يوسف. أما الفنان الثالث فاسمه حسين، وقد جاء هذا الاسم على سلطانية في مجموعة بارلو^(٤) J. A. Barlow.

ومهما يكن من الأمر فإن هذا الخزف ذا الزخارف المنقوشة فوق الدهان — والذي يعرف باسم مينائي — قد صنع بمدينة الري في النصف الثاني من القرن السادس وفي القرن السابع الهجري (في النصف الثاني من القرن

(١) أنظر كتابنا « في الفنون الإسلامية » شكل ٨

(٢) أنظر مقال الأستاذ ايتنجهاوزن Ettinghausen في مجلة Bulletin of the American Institute for Iranian Art and Archeology ج ٥ (سنة ١٩٣٧) ص ٣٠

(٣) راجع Wiet : L'Epigraphie arabe de l'exposition d'art persan du Caire في منشورات المجمع المصري Mémoires présentés à l'Institut d'Egypte السنة ٢٦ (١٩٣٥) ص ٦ لوحة ٣

(٤) أنظر المرجع السابق للأستاذ ايتنجهاوزن Ettinghausen ص ٣٢

الثاني عشر وفي القرن الثالث عشر بعد الميلاد) . وقد عثر على أجمل القطع المعروفة منه في أطلال تلك المدينة ؛ كما عثر في أطلالها أيضا على التحفة الوحيدة المؤرخة من هذا الخزف . وهي السلطانية المحفوظة في المتحف البريطاني ، والتي ترجع إلى سنة ٦٤٠ هـ (١٢٤٢ م)^(١) ، وقد كانت سابقا في مجموعة فرون ويزرد Vernon Wethered

خزف مدينة قاشان

لا ريب في أن قاشان تستحق في تاريخ الخزف الإيراني مكانة تفوق ما ظنه مؤرخو الفنون الإسلامية في السنين الأخيرة . والواقع أن ما نعرفه عن هذه المدينة أقل بكثير مما نعرفه عن سائر المدن الإيرانية الكبيرة مثل تبريز وهرات والري ؛ ولكن حسبنا ، لبيان ما كان لها من عظيم الشأن في تاريخ الفنون الإيرانية ، أن كلمة " قاشاني " تستعمل للدلالة على بعض أنواع الخزف حتى اليوم ، بعد أن كانت في العصور الوسطى تطلق على الخزف المصنوع في تلك المدينة ، كما يظهر من قول ياقوت في معجم البلدان :

" قاشان مدينة قرب أصبهان تذكر مع قم ومنها تجلب الفخائر القاشاني والعامية تقول القاشي " .

وفضلا عن ذلك فقد ازدهر فيها فن تحسين الخط ، وصناعة التحف المعدنية . وقد عثر في أطلال قاشان على كميات وافرة من شتى أنواع الخزف ؛ كما عثر فيها على بعض الأفران وعلى نحو ثلاثين قطعة تالفة أثناء حرقها في القرن ، مما يدل على أنها صنعت في قاشان ولم تصدر إليها من مراكز صناعية

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٦٦٢ أ

أخرى . كما أن الجغرافيين والرحالة في العصور الوسطى لاحظوا استعمال الخزف المصنوع بمدينة قاشان في كثير من العمار الجميلة في شتى أنحاء العالم الاسلامى .

وقد جاء كشف المخطوط الذى وجد في استانبول مؤيدا لما نعلمه عن قاشان في صناعة الخزف ؛ فان مؤلفه أبا القاسم عبد الله بن على بن محمد ابن أبى طاهر إخصائى في هذه الصناعة ، كتبه في قاشان سنة ٧٠٠ هـ (١٣٠٠ م) ، ووصف فيه بعض العمليات الفنية في عمل الخزف ، وتحدث عن مصادر بعض المواد المستعملة فيه . ولا غرو فقد كان من أسرة ذاعت شهرة أفرادها في هذا الميدان ؛ ولا تزال أسماء أخيه يوسف بن على بن محمد وأبيه على بن محمد وجده محمد بن أبى طاهر بن أبى حسن باقية على بعض الآثار الفنية الخزفية المعروفة ^(١) (انظر شكل ٣٢) .

ومن الخزفيين الذين ذاعت شهرتهم في قاشان أبوزيد وعلى ابنا محمد أبى زيد . وقد اشتغلا بصناعة الخزف ذى البريق المعدنى في بداية القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) . وجاء اسم أبى زيد على أحد المحارب في حرم ضريح الامام رضا بمدينة مشهد ^(٢) . وتاريخ هذا المحراب ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) . ومنهم كذلك الحسن بن عربشاه الذى جاء اسمه على محراب من القاشانى ذى البريق المعدنى والزخارف البارزة ، أصله من جامع الميدان في قاشان ومؤرخ من سنة ٦٢٣ هـ (١٢٢٦ م) ومحفوظ الآن في القسم

(١) راجع المصدر السابق ج ٢ ص ١٥٦٩ و ١٦٦٦

(٢) كما جاء اسم أخيه على بن محمد بن أبى زيد على بعض لوحات القاشانى في نفس الضريح .

الاسلامى من متاحف الدولة فى برلين (انظر شكل ٣١) . وجاء اسم هذا الفنان أيضا على بعض لوحات من محراب محفوظ الآن فى متحف فكتوريا وألبرت بلندن .

كما أننا نعرف نحفيين آخرين من قاشان مثل على الحسينى كاتى ، الذى نجد إمضاءه على محراب فى متحف الهرميتاج ، وحسين بن على بن أحمد وقد جاء اسمه على محراب فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك^(١) ، وعبد الله بن محمود بن عبد الله ، الذى نرى إمضاءه على لوحة من القاشانى مؤرخة من سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) وموجودة فى حرم ضريح الامام رضا بمدينة مشهد^(٢) .

والحق أن تلك المحاريب التى تحدثنا عنها الآن تعد من أبدع الآثار الفنية التى أنتجها الحزفيون الايرانيون فى كل العصور . وإذا حكمنا بما نراه فى هذه النماذج المعروفة من دقة وإتقان وإبداع ألوان ، أدركنا أن صناعتها لم تكن مجهولة فى القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) ، وأنها ارتقت بعد ذلك حتى وصلت الى الأزدهار الذى عرفناه .



واستطاع الايرانيون إتقان صناعة النجسوم والتربيعات من الحزف ذى البريق المعدنى لكسوة الجدران . ونمت هذه الصناعة نموا عظيما بين القرنين السادس والثانى عشر بعد الهجرة (الثانى عشر والثامن عشر بعد

(١) انظر Dimand : Handbook of Mohammedan decorative Art ص ١٤١ شكل ٧٥

(٢) راجع D. M. Donaldson : Significant Mihrabs in the Haram at Mashhad فى مجلة Ars Islamica ج ٢ (١٩٣٥) ص ١٢٤

الميلاد). وكانت تلك النجوم الخزفية آية في دقة الصناعة وجمال اللون وإبداع الرسوم النباتية والحيوانية والآدمية التي تزينها. أما سائر الألواح الخزفية التي كانت تكسى بها الجدران فكانت زخارفها بارزة وتزينها الكتابة الكوفية والنسخية. وقد اشتهرت قاشان على الخصوص بصناعة اللوحات ذات البريق المعدني من مختلف الأحجام والأشكال، فمنها النجمية والصلبية الشكل وذات الأضلاع المتعددة. وكانت في البداية ملساء ذات زخارف منقوشة فحسب، ولكن بعضها أصبح منذ نهاية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) ذا زخارف بارزة قليلا. ومهما يكن من الأمر فانا نجد على هذه اللوحات زخارف مختلفة، بين رسوم آدمية وحيوانية ونباتية^(١) (انظر شكل ١١٩). ويظهر فيها كلها التأثير بفن تصوير المخطوطات.

وقد وصلتنا أسماء ثلاثة فنانين ممن اشتغلوا بصناعة تزيينات القاشاني ذي البريق المعدني: وهم أبو زيد أو أبو رفضه ونفر الدين وجمال الدين. وأعظمهم شأنا هو أبو زيد أو أبو رفضه، وقد عمل في بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)، كما يظهر من القطع المؤرخة التي عليها اسمه والتي نرى إحداها في دار الآثار العربية بالقاهرة^(٢). وثمة قطع أخرى

(١) انظر - Henry Wallis : The Thirteenth Century Lustrated Wall-

Tiles (The Godman Collection).

(٢) انظر ص ٦٠١ من الدليل الموجز لمعارضات دار الآثار العربية، الذي كتبه الأستاذ فييت وترجمناه إلى العربية. وانظر أيضا اللوحة ٢٩ من ألبوم معرض الفن الفارسي الذي عقد في القاهرة سنة ١٩٣٥؛ وراجع مقال الأستاذ فييت في منشورات المجمع المصري Mémoires présentés à l'Institut d'Egypte السنة ٢٦ (١٩٣٥) ص ٥ — ٦، حيث قرأ إمضاء الفنان «أبو زيد»؛ ولكن الدكتور بهرامى قرأه «أبورفضه»، في كتابه Recherches sur les carreaux de revêtement lustrés dans la céramique persane du XIII^e au XV^e siècle

تشبه هذه القطع المحضاة، حتى لترحح نسبتها الى هذا الفنان أيضا. ومنها أقدم النجوم المعروفة على الاطلاق . وهي في دار الآثار العربية أيضا ، وتاريخها سنة ٦٠٠ هـ (١٢٠٣ م) وعليها رسم أربع سيدات فوق أرضية من الزخارف النباتية^(١) .

ولما زاد تأثر الفنون الإيرانية بالأساليب الفنية الصينية في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) استعمل صناع اللوحات الخزفية رسوم الحيوانات الخرافية الصينية كالتمين والعنقاء، كما يتجلى في قطعتين جميلتين من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم ، معروضتين الآن في دار الآثار العربية .

ولكن صناعة تلك التربيعات القاشانية بدأت في الاضمحلال منذ نهاية القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) ، فساء نوع البريق المعدني والزخارف النباتية التي كانت أرضية للرسم الرئيسي . ولعل ذلك ناشئ من الاقبال على صناعة الفسيفساء الخزفية التي كانت أقل نفقة وأكثر ملاءمة لتغطية المساحات الواسعة .

وأكبر الظن أن نشاط الخزفيين في قاشان لم يكن وقفًا على المحاريب والتربيعات القاشانية، بل لقد أنتجوا ضربا طيبة جدا من الأواني والتحف ذوات البريق المعدني ، استعملوا فيها معظم الرسوم التي عرفناها في زخارف المحاريب والتربيعات، حتى يمكننا في بعض الأحيان أن ننسب بعض هذه التحف أو الأواني الى الفنانين الذين جاءت أسمائهم على بعض المحاريب والتربيعات .

(١) انظر Wiet: L'Exposition persane de 1931 لوحة ١٩

واعمل أبداع الأواني المصنوعة في قاشان سلطانية في مجموعة هافماير Havemayer، مؤرخة من سنة ١٦٠٧ هـ (١٢١٠ م) وفيها رسم أمير جالس بين نساء من حاشيته^(١). ولا ريب في أن صانع هذه التحفة فنان من الطراز الأول، كما يتجلى في اتزان الزخرفة وفي تميزه سحنة الأمير تميزا يكاد يجعل رسمه صورة شخصية.

وقد يكون هذا الفنان نفسه أو أحد تلاميذه صانع الصحن المشهور في مجموعة يومورفو بولوس Eumorfopoulos (أنظر شكل ٩٧) . وقوام الزخرفة في هذه التحفة رسم خسرو يفجأ شيرين تستحم، فتراها في مجرى ماء، جلس أمامه خسرو مأخوذاً بمنظر الغانية في الماء . وفي حافة الاناء كتابة بالخط النسخي قد محى الزمن بعضها كما أعيدت كتابة بعض كلمات فيها، وقد قرأ الأستاذ ثيت هذه الكتابة كما يأتي^(٢):

” (١) لسعادة والسلامة والكرامة والنعمة الأمير اسفهلار الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المجاهد نصره الاسلام والمسلمين الملوك والولاطين سيد الأ(مرء) (اسفهلار) الكبير العالم العادل المؤيد المظفر المنصور (ح) سام أمير المؤمنين أعز الله أنصاره وضاعف اقتداره صنعه السيد شمس الدين الحسيني في شهر جمادى الآخر سنة سبع وستماية هـ (بحرية) “ .

وصفوة القول أن قاشان كانت مركزاً عظيماً جداً من مراكز الصناعة الخزفية، وأن شهرة مصانعها ذاعت في بلاد الشرق الاسلامي قاطبة بين

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٠٩

(٢) انظر Wiet : L'Exposition persane de 1931 ص ٣٣ — ٣٤

القرنين السادس والثامن بعد الهجرة (الثاني عشر والرابع عشر بعد الميلاد)؛ بل إنها لم تفقد هذه المكانة في القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي)؛ وحسبنا دليلا على ذلك التريفة القاشانية المحفوظة في المتحف المتروبوليتان والمؤرخة من سنة ٨٦٠ هـ (١٤٥٥ م) والتي لم تفقد ما نعرفه في منتجات قاشان من دقة الصنعة وجمال الزخرفة .

ويمتاز الخزف ذو البريق المعدني من صناعة قاشان بأن معظم موضوعاته الزخرفية كانت توضيحية، وبأن الفنان لا يخلص صورة شخص بقسط أوفر من عنايته، بل يوزعها على كل أجزاء الرسم، على عكس ما نعرفه في الخزف المصنوع بمدينة الري؛ كما غنى الفنانون برسم الفروع النباتية المتصلة (الآرابسك) رسما دقيقا يغطي معظم الأرضية؛ وأكثروا من رسم البركة ذات السمك . وبين موضوعاتهم الزخرفية النباتية رسم وريقات شجر فيها صفوف منحنية من نقط متجاورة، ورسم وريقات أخرى ذات خمسة فصوص، ورسم شجرة السرو التي نرى عليها في معظم الأحيان صورة الطائر المعروف باسم « أبو قردان » . أما الطيور التي أقبلوا على رسمها في زخارفهم فأهمها أبو قردان هذا، ثم البطة والقنبرة والحمامة .

وقد عرف الخزفيون في قاشان صناعة التحف المصنوعة من عجينة ملونة، والمغطاة بدهان، فوقه الزخارف بالألوان المختلفة . وقد كان هذا الضرب من الخزف (ميناي) ينسب الى مدينة الري دائما، حتى عثر على بعض قطع جميلة منه في أرض قاشان ثم كشف مخطوط استانبول^(١) . والحق أن قصب

(١) راجع: H. Ritter, J. Ruska, F. Sarre, R. Winderlich: Orien-

talische Steinbücher und Persische Fayencetechnik ص ٣٠ و ٤٨

السبق في إنتاجه كان لمدينة الري دائماً، وأن الخزفيين في قاشان لم يتقنوه تماماً ولم يثابروا على إنتاجه مدة طويلة. ومع ذلك فقد وصلتنا بعض تحف جميلة منه يرجح أنها من صناعة قاشان. ومنها سلطانية في مجموعة ليهمان Ph. Lehmann، عليها نقوش فوق الدهان وفيها تذهيب. وقوام زخرفتها رسم شخصين بينهما شجرة وحولهما فروع نباتيان ورسم طيور صغيرة (انظر شكل ١٠٣). وفي دار الآثار العربية بالقاهرة تربيعتان من القاشاني الموه بالمينا، أرضيتهما زرقاء فيروزية اللون وعليهما زخارف من فروع نباتية مزهرة ومذهبة وقليلة البروز، وعلى إحداهما رسم فارسين يحث كل منهما مطيته على العدو إلى الجهة اليسرى؛ بينما نرى على الأخرى رسم بهرام جور وحبيبته في الصيد، فوق جمل ذي لون أحمر مائل إلى السمرة، وفي يد الملك قوس يشده، أما حبيبته الراكبة خلفه فتعزف على عود^(١). وترجع هذه التحفة إلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي).

ويجدر بنا في هذه المناسبة أن نشير إلى الخزف ذي الزخارف البارزة بروزا قليلا، والمذهبة في معظم الأحيان؛ فانه يشبه التربيعتين المذكورتين في الصناعة وفي الزخرفة؛ وأكبر الظن أن معظم الأواني التي صنعت على هذا الطراز مصدرها مدينة الري؛ ومن المحتمل أن بعضها صنع في قاشان وفي ساوه وثمة ضروب أخرى من الخزف لم تكن وفقا على قاشان؛ ولكن الأرجح أنها نشأت في هذه المدينة أو كانت ذات صلة وثيقة بها. ومن هذه الأنواع خزف أزرق زرينخي ذو زخارف فوق الدهان منقوشة بالأبيض أو باللونين

(١) انظر الدليل الموجز لمروضات دار الآثار العربية (تأليف فيث وترجمة زكي محمد

الذهبي أو الأحمر، ومعظم هذه الخزارف من الرسوم النباتية والهندسية ، ولا سيما النقط والدوائر والأرابيسك، وقد تضاف الى هذا رسوم سمك يسبح، كما في سلطانية صغيرة كانت في مجموعة هاردنج Harding ^(١) بلندن .

ومن أنواع الخزف الأخرى التي كثر إنتاجها بين القرنين الخامس والسابع بعد الهجرة (الحادى عشر والثالث عشر بعد الميلاد) نوع أخضر فاتح مائل الى الزرقة وعليه نقوش سوداء . ولا شك في أنه كان يصنع بمدينة قاشان، وإن كان من المحتمل أيضا أن الخزفيين في مدينة الري أنتجوا بعض أنواعه . وقد كان باطن بعض الأواني من هذا النوع مقسوما الى مناطق تتجمع في القاع ويفصل كلا منها عن الأخرى شريط من الكتابة ^(٢)، على أن أبدع القطع المعروفة من هذا النوع بإبريق في المتحف المتروبوليتان بنيويورك، له سطح خارجى مخزم، وقوام الزخرفة في هذه التحفة رسوم غزلان وكلاب صيد وحيوانات مجنحة لها وجوه آدمية ^(٣) . وهى مؤرخة من سنة ٦١٢ هـ (١٢١٥ م) .

وفي مصر تحفة أخرى تشبهها في الصناعة، وهى إبريق في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم، مؤرخ من سنة ٥٦٢ هـ (١١٦٧ م) وتنتهى رقبتها على شكل رأس ديك (انظر شكل ١٠١) . ولا ريب في أن صناعة مثل هذه التحفة

(١) أنظر Koechlin und Migeon : Islamische Kunstwerke ،

لوحة ٣١

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٥ ، اللوحات ٧٣٤ و ٧٣٥ وب
٧٣٦ ب و ٧٣٧ ب ؛ Wiet : L'Exposition persane de 1931 لوحة ٢١ ب

(٣) أنظر A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٧٣٨

تتطلب مهارة فنية عظيمة، لثقب سطحها الخارجي في رسوم معقدة بدون كسره أو إتلافه، ولحرق القطعة في الفرن بدون أن تلتوى أو تتجعد^(١).

وليس نادرا أن نرى بين التحف الخزفية الإيرانية تماثيل حيوانات أو طيور أو أشخاص جالسين . وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم بضع تحف من هذا النوع؛ كما أن في دار الآثار العربية طائرا من الخزف ذي اللون الفيروزي المحلى بخطوط سوداء (انظر شكل ١١١) ويرجع الى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي)؛ وفيها أيضا جمل خزفي أزرق اللون^(٢). وفي متحف جامعة برنستون Princeton تماثيل خزفية صغيرة يمثل مغوليا جالسا وفي يده زجاجة نبيذ ذات فوهتين (انظر شكل ١٠٨).

الخزف ذو اللون الواحد في مدينتي الري وقاشان

لعل أكثر أنواع الخزف انتشارا في إيران في عصرى المغول وبنى تیمور هو الخزف الأخضر والأزرق . وأكبر الظن أن مصانع الخزف كانت تنتج منه كميات هائلة أتيح استعمالها لمختلف طبقات الشعب . وكان جل هذه المنتجات ذا شكل أنيق يشهد بحسن الذوق الفني، فضلا عن إتقان الصناعة، وتفهم أسرار تغطية التحف والأواني بالطلاء، وحرقتها في الفرن . والحق أن الألوان المستخدمة كانت واسعة النطاق؛ فأننا نجد الأخضر والأزرق بدرجاتهما المختلفة، كما نجد في بعض الأحيان الأصفر والأبيض والأرجواني.

(١) راجع الكلام عن قطعتين من هذا الخزف، في المصدر السابق ج ٢ ص ١٦١٢

(٢) أكبر الظن أن هذا الجمل من التحف الخزفية المصنوعة في مدينة ساره كما سيأتى في الصفحات التالية .

أما زخارف هذا الخزف فكانت محزوزة أو منحزمة أو بارزة ، وكان قوامها رسوم طيور وحيوانات وفروع نباتية وأشرطة من الكتابات . وثمة أطباق من هذا الخزف في قاعها رسم سمكات تسبح^(١) ، ويظن أنها تقليد لنوع من الأطباق المصنوعة في الصين في عصر «سنج»^(٢) .

وفي مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم صحنان جميلان من هذا النوع الايراني ذي السمكات . والواقع أن هذه المجموعة غنية ببعض القطع الجميلة جدا من الخزف الايراني ذي اللون الواحد (انظر شكل ٩١ وشكل ١٠٠) . ومن التحف الفريية الشكل ، والتي كانت تصنع عادة من هذا الخزف ذي اللون الواحد ، قطع على هيئة بيت ، لاسقف له في معظم الأحيان ، وفي صحنه بضعة أشخاص حول آنية أو شجرة سرو . وقد تزين جدران البيت برسوم سباع بارزة أو برسوم عقود متتالية^(٣) ، على أننا لانعرف تماما الغرض الذي استخدمت له هذه التحف ، وقد تكون لعبة للأطفال على نحو ما نراه في حلوى المولد النبوي في العصر الحاضر ، كما قد تكون صورة لبعض الحفلات ذات العلاقة بأساطير الايرانيين ودينهم القديم .

الخزف المصنوع في مدينة ساوه

تقع ساوه على طريق القوافل من الغرب الى الشرق ، وهي جنوب غربي الري ، وسط بينها وبين همدان في الغرب وقاشان في الجنوب^(٤) . وقد كشفت

(١) انظر المرجع نفسه ، ج ٥ لوحة ١٧٦٩

(٢) حكمت أسرة سنج في شمال الصين بين عامي ٩٦٠ و ١١٢٧ بعد الميلاد ، وفي جنوبها

بين عامي ١١٢٧ و ١١٧٨

(٣) E. Kühnel : Islamische Kleinkunst شكل ٦٤

(٤) راجع Le Strange : The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢١١

فيها كميات عظيمة من الخزف ذي البريق المعدني الذي يرجع أقدمه الى القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي)؛ وعثر المتقربون على قطعتين تالفتين في القرن مما يثبت أن هذا الخزف كان يصنع في ساوه نفسها . وكشفت بعد ذلك مقادير وافرة من أنواع الخزف الأخرى ، كما قيل إن آثار بعض أفران الخزف قد ظهرت في أطلالها ، مما ينبها الى مكانة هذه المدينة بين المراكز الفنية في إيران .

على أن الأساليب الفنية في منتجات هذه المدينة لا تختلف كثيرا عما عرفناه في الري وقاشان ؛ بل الواقع أن ساوه جمعت العناصر الزخرفية التي امتازت بها الأواني الخزفية في الري وفي قاشان .

ومن منتجات ساود سلطانية في مجموعة اوسكار رفايل Oscar Raphael وهي مؤرخة من سنة ٥٨٣ هـ (١١٨٧ م) ، وعليها رسم سيدات في حديقة وأمامهن بركة يسبح فيها السمك (أنظر شكل ٩٤) .

ومنها كذلك إبريق في معرض فرير Freer Gallery ، يرجع الى نهاية القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) ، وقوام زخرفته رسوم سيدات ووريات عليها نقط ، مما يثبت العلاقة الوثيقة بين منتجات قاشان وساو (أنظر شكل ٩٦) .

وينسبون الى ساوه عددا من التماثيل الخزفية التي تمثل بعض الحيوانات والطيور . ومنها أسد رابض من الخزف ذي الدهان الأزرق الفيروزي (أنظر شكل ١١٢) وهو في مجموعة كيفوريكان Kevorkian . ومنها جمل من الخزف ذي الدهان الأزرق الغامق ، محفوظ في دار الآثار العربية بالقاهرة

(رقم السجل ١٤٣٥٨) . وكلاهما ليس تحفة خزفية فحسب ، بل يشهد بمهارة الفنانين في صناعة التماثيل أيضا .

وصفوة القول أن ساوه كانت مركزا عظيما لصناعة الخزف ؛ ومن المحتمل أن الخزفيين فيها كانوا ينسجون قصدا على منوال زملائهم في الري وقاشان ؛ كما يحتمل أيضا أن بعضهم نشأ في إحدى هاتين المدينتين ثم هاجر الى ساوه كسبا للرزق أو فرارا من وجه المغول .

الخزف المصنوع في سلطاناباد

كان يحيط بمدينة سلطاناباد في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) عدد من القرى التي أصابت في صناعة الخزف شهرة واسعة . وقد عثر المتقربون عن الآثار في أطلال تلك القرى على كميات وافرة من الخزف ، ينسبونها اختصارا الى سلطاناباد . والمعروف أن هذا الخزف يذكركثيرا بما كان يصنع في مدينة قاشان ؛ بينما لم يعثر في أطلال إقليم سلطاناباد على كثير من الخزف الذي امتازت بصناعته مدينة الري .

وقد لوحظ أن الدهان الذي يغطي الخزف المنسوب الى سلطاناباد يصيبه الكمخ^(١) أكثر من المعروف في سائر أنواع الخزف الإيراني ؛ كما لوحظ أيضا أن بعض أشكال السلطانيات لم نعرفه الا في سلطاناباد ؛ ولعله كان وفقا عليها^(٢) .

(١) الكمخ هو النقزيج أى اللون بالوان قوس القزح . راجع حاشية ١ في صفحة ١٧٧ من كتابنا « كنوز الفاطميين » .

(٢) أنظر مثلا A Survey of Persian Art ج ٥ لوحة ٨٧١ ب .

ويمتاز الخزف الذي صنع في سلطاناباد بقلة الألوان المستخدمة فيه ،
وبدقة رسوم الحيوانات ، وبتوزيع الألوان بحيث يصعب التمييز بين ألوان
الأرضية وألوان الزخارف . ولعل العناية برسم الحيوان رسما يمثل الطبيعة تمثيلا
صادقا ، نقول لعل هذه العناية راجعة الى تأثير الشرق الأقصى . ومهما
يكن من الأمر فإن الخزفيين في عصر المماليك نسجوا على منوال زملائهم
في سلطاناباد وأنتجوا خزفا جميلا ومزينا برسوم طيور وحيوانات ملونة تحت
طبقة المينا^(١) .

كما يمتاز خزف سلطاناباد بصفاء ألوانه واعتداله واتزانها ؛ ولكن علينا
أن نذكر أن ما ينسب من الخزف الى هذه المدينة والى الرى لا يمكن الجزم
بأنه صنع فيهما ؛ فقد حازتا في العصور الوسطى شهرة واسعة ؛ ولكن قاشان
وساوة ونيسابور كانت ، مثلهما ، مراكز عظيمة لصناعة الخزف . وحسبنا
أن الحفائر التي قام بها المنقبون عن الآثار في إيران أسفرت عن كشف فرن
خزفي واحد في الرى ، بينما كشفت في قاشان خمسة أفران .

وقد دلت الحفائر في أنقاض بعض المدن الإيرانية على انتشار صناعة
الخزف انتشارا واسعا ، وعلى أن كثيرا من الأصناف لم تكن وقفا على
بلد بعينه ؛ ولا سيما أن أنقاض الأفران وآثار القطع التالفة أثناء حرقها
في الفرن تنهى أن تكون النماذج التي عثر عليها في بعض المراكز واردة من
مراكز أخرى .

(١) راجع ص ٧٠ و ٧١ من الدليل الموجز لمروضات دار الآثار العربية ، الذي كتبه
الاستاذ فيث وترجمناه الى العربية .

وحسبنا على سبيل المثال أن مدينة سلطانية التي اتخذها السلطان الجايتو خدابنده عاصمة للملكه ، وشيد فيها العمار الضخمة ، ازدهرت فيها صناعة الخزف حيناً من الدهر ، وصنعت فيها أنواع جيدة من الخزف الايراني^(١) ، ولكنها لا تختلف عما كان يصنع في المدن الأخرى .

ومهما يكن من الأمر ، فقد أنتج الخزفيون في سلطاناباد خزفا ذا بريق معدني يصعب تمييزه مما كان يصنع في مدينة قاشان .

على أن أخص ما أمتاز بصناعته الخزفيون في سلطاناباد ضرب من الخزف ، منقوشة زخارفه باللون الأسود أو الرمادي فوق قشرة بيضاء ، وفوق الزخارف طلاء شفاف . وقد تكون الزخارف بارزة بعض البروز عوضا عن أن تكون منقوشة فحسب . ومعظم الرسوم التي نجدها على هذا الخزف من زهور اللوتس ووريقات الشجروفي بعض الأحيان من الطيور التي تأثر الفنانون في رسمها بالأساليب الصينية تأثرا ظاهرا ، والتي قلدها الخزفيون في مصر إبان عصر المماليك .

ومن أبداع التحف الخزفية المنسوبة الى سلطاناباد إناء صغير في مجموعة يومور فوبولوس Eumorfopoulos (أنظر شكل ١١٤) وتمتاز هذه التحفة بان استدارتها غير تامة ، وبأن جسمها ذو فصوص ، كما تمتاز بأناقته ودقة صنعها وابداع الزخرفة التي تزين قاعها ، وهي رسم شخصين يتحدثان أو يفحصان شيئا في اهتمام ظاهر . وترجع هذه التحفة القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) .

(١) انظر D. T. Rice : Some wasters from Sultanieh في مجلة The

الخزف في العصر الصفوي

كان هذا العصر كله نهضة وازدهار في صناعة الخزف الإيراني . وامتازت الأواني فيه بإبداع أشكالها وتنوعها ، وبالحناء والدقة في رسم زخارفها ، وبالذوق السليم والظرف في اختيار ألوانها وأنواعها . وأصاب الفنانون توفيقاً عظيماً في استخدام اللون الأصفر ، ولا سيما في مصانع الخزف بمدينة إصفهان . كما أنهم عرفوا كيف يستخدمون اللون الواحد في صفاء وإتقان يذكران بما وصل إليه الخزفيون الصينيون في هذا الميدان . وأكبر الظن أن أعلام المصورين كانوا يعنون بأعداد الصور لزخرفة الأواني الخزفية ، كما يتجلى في بعض تحف عليها رسوم تتم عن ريشة المصور محمدى^(١) ، وفي بعض قطع أخرى تشهد رسومها بأنها من عمل رضا عباسي أو أحد الفنانين النابيين الذين تأثروا بأسلوبه الفني . ومن أعظم مراكز الخزف في إيران إبان العصر الصفوي إصفهان وقاشان ويزد ومشهد وشيراز وكرمان وزرند .

وامتاز العصر الصفوي بنوع من الخزف ذي البريق المعدني كان يصنع في قاشان وإصفهان وتبريز ، وأكثر منتجاته أباريق على شكل الكثرى أو سلطانيات غير عميقة ، ومعظم الزخارف المستخدمة فيه من النبات والزهور ، فلا ترى عليه الصور الآدمية والحيوانية إلا نادراً . وأرضية هذا الخزف عاجية اللون أو زرقاء فاتحة ، أما الموضوعات الزخرفية فذات بريق معدني يختلف بين اللون الأحمر والأصفر والذهبي ، ويمتاز بشدة لمعانه ، إذ تنعكس من التحفة ألوان تكاد تبهر الأبصار .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٤ ، لوحة ٧٩١ ح ولوحة ٧٩٢ ب .

وقد ازدهرت صناعة هذا الخزف ذى البريق المعدنى فى نهاية القرن العاشر وفى القرن الحادى عشر بعد الهجرة (فى بداية السادس عشر وفى السابع عشر بعد الميلاد) .

والمشاهد فى معظم الأواني الخزفية ذات البريق المعدنى من العصر الصفوى أن أرضيتها ذات لون واحد، يغلب أن يكون الأبيض أو الأزرق النافض (أى الشاحب أو الباهت) أو الأصفر الليمونى أو الأخضر الفاتح، ثم تنقش الزخارف بالبريق المعدنى فوق الأرضية المذكورة . وتكثر فى زخارف هذه التحف رسوم الزهور والأشجار والأعشاب .

وقد وصلت إلينا سلطانية عليها اسم صانعها : «حاتم» ؛ وهى محفوظة الآن فى المتحف البريطانى^(١) . وأكبر الظن أن معظم التحف المعروفة من هذا الخزف ترجع إلى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) . على أن أخص ما امتاز بانتاجه الخزفيون فى العصر الصفوى هو نوع من خزف أبيض كانوا يقلدون به الخزف المصنوع فى الشرق الأقصى، وكانت زخارفه زرقاء منقوشة تحت الدهان .

وفضلا عن ذلك كله فقد قلد الإيرانيون أهل الشرق الأقصى فى عمل الصينى وفى استخدام الألوان الهادئة والزخارف الصينية . وكان مما أنتجوه فى هذا الميدان سلطانيات وأطباق كبيرة الحجم، فيها اللونان الأزرق والأبيض، وتبدو لأوّل وهلة صينية الصناعة^(٢) .

(١) انظر R. L. Hobson : A Guide to the Islamic Pottery of the

Near East ص ٧٧ رقم ٨٠

(٢) انظر المرجع نفسه ص ٦٩

والمعروف أن الشاه عباس أحضر كثيرين من الخزفيين الصينيين مع أسرهم إلى إيران لينشروا فيها صناعة الصيني، حتى يمكن أن تصدره إيران إلى البلاد الغربية، وتنال منه الأرباح الطائلة التي كانت تتدفق إلى الشرق الأقصى. والظاهر أن هؤلاء الفنانين استقروا في إصفهان، ولكنهم لم يلبثوا أن تأثروا بالمحيط الفني، فدبت إلى منتجاتهم بعض الموضوعات الزخرفية الإيرانية.

وقد روى بعض الرحالة أن تاجرین صينيين كان لهما حانوت لبيع «الصيني» بمدينة أردبيل في بداية القرن السادس عشر الميلادي (العاشر الهجري^(١)). وقد جمع ملوك إيران منذ الشاه عباس مجموعة كبيرة جدا من الخزف الصيني، حفظوها في مسجد أردبيل. ومهما يكن من الأمر فقد أصاب الخزفيون الإيرانيون، منذ النصف الأول من القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي)، توفيقا عظيما في صناعة هذا الخزف الأبيض والأزرق، كما يظهر من ثلاث تحف مؤرخة، إحداها إبريق نبيذ كبير في متحف فكتوريا وألبرت ومؤرخ من سنة ٩٣٠ هـ (١٥٢٣ م)، والثانية قرص في القسم الإسلامي من متاحف برلين ومؤرخ من سنة ٩٧١ هـ (١٥٦٣ م)^(٣).

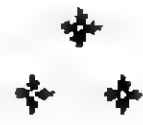
(١) انظر Sarre : Denkmäler persische Baukunst ص ٣٤ ؛
و A. Olearius: Voyages très curieux et très renommiez (II, Leyden, 1719) ص ٦٣٣

(٢) انظر Ettinghausen : Important pieces of Persian Pottery
in London Collections في مجلة Ars Islamica ج ٢ (١٩٣٥) ص ٥٣ — ٥٤
شكل ١٤

(٣) انظر Kühnel : Datierte Persische Fayencen في Jahrbuch der
Asiatischen Kunst (١٩٢٤) ص ٤٩ وشكل ١٠

وعليه اسم صانعه عبد الواحد، والثالثة تربية في متحف فكتوريا وألبرت ومؤرخة من سنة ١٠٠١ هـ (١٥٩٢ م) وعليها إمضاء محمد رضا الامامى .

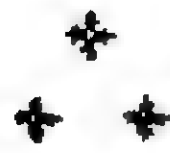
ومن القطع الجميلة من هذا النوع قنينة في القسم الاسلامى من متاحف الدولة في برلين، عليها رسم أسد خيالى ينبعث اللهب من كتفيه (انظر شكل ١١٧) ، وقد جاء هذا الرسم على بعض السجاجيد المصنوعة في القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) . ومن تلك التحف كذلك بطة في مجموعة المسز دنجوال Mrs. Kenneth Dingwall (انظر شكل ١١٦) .



وثمة نوع آخر من الخزف الصفوى ينسب الى قرية كويجى في داغستان (انظر شكل ١١٨) . وهو صنفان : الأول أسود وأخضر أو أزرق والثانى متعدد الألوان وذو زخارف آدمية . أما الصنف الأول فيظن أنه كان يصنع بمدينة تبريز في نهاية القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) كما تدل على ذلك بعض القطع المؤرخة . بينما يرجع الثانى الى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) .

والمعروف أن أهل كويجى كانوا يشتغلون بصناعة الأسلحة والتحف المعدنية، وأنهم لم يعنوا بصناعة الخزف . ولذا فإن الأرجح أن هذا الخزف الذى عثر عليه في إقليمهم كان يرد من إيران نفسها، وإنهم كانوا يحصلون عليه ثمنا للأسلحة والتحف المعدنية التى كانوا يصدرونها الى إيران ، وأنهم كانوا يقدرونه حق قدره، ويحلونه في بيوتهم محل الشرف، فيعلقونه على الجدران ويزينون به الغرف .

ولعل أبدع أنواع هذا الحرف الأطباق الرقيقة التي نرى زخارفها سوداء
حالكة وفوقها طلاء أخضر فيروزي يكسو الاناء كله، ثم الأطباق والتربيعات
التي تنقش زخارفها باللون الأحمر الباهت أو الأصفر أو الأزرق أو الأخضر
فوق قشرة بيضاء، ولكننا نستطيع أن نقول، بوجه عام، إن حرف كويجي
لم يكن في العادة ممتازا في ألوانه أو في دهانه، كما أن رسومه لم تكن متقنة
إلا في النادر.

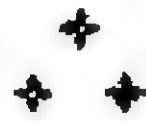


وقد قلد الخزفيون الإيرانيون في العصر الصفوي السيلادون الصينى^(١)،
ولا سيما في مدينة إصفهان. وأصابوا في هذا الميدان نجاحا كبيرا في القرن
الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى). وصفوة القول أن تأثر
الخزفيين الإيرانيين بأساليب زملائهم في الشرق الأقصى كان عظيما جدا
في العصر الصفوي، حتى صارت إيران تنافس الصين نفسها في تصدير الخزف
إلى أوروبا.

(١) نوع من الصينى عليه طبقة من المينا ذات اللون الأخضر النافض (الباهت).

المنسوجات

ذاعت شهرة المنسوجات الإيرانية منذ عصر هيرودوت . وكان أهل روما يدفعون فيها الأثمان الباهظة ، ثم أقبل أهل بيزنطة على تقليدها . وبلغت صناعة النسيج أوج عزها في العصر الساساني . وقد وصلت إليها بعض قطع من المنسوجات الحريرية الساسانية . والزخارف مكونة ، في أكثر هذه القطع ، من مجموعات دوائر أو أشكال هندسية أخرى ، فيها رسوم حيوانات أو طيور أو فرسان في الصيد ، متقابلة أو متدايرة ، في ترتيب هندسي جميل . كما أن بين الحيوانات المتقابلة رسما تخطيطيا محورا عن الطبيعة ويمثل شجرة^(١) . والمعروف أن الصينيين كانوا يعجبون بهذه المنسوجات الحريرية الساسانية ، وأن حكام الأقاليم الصينية الواقعة بين الصين وإيران كانوا يقدمون من هذه المنسوجات جزية إلى ملوك الصين . والحق أن الإيرانيين في ذلك العصر البعيد وفقوا في ألوان منسوجاتهم جد التوفيق ، فكان انسجام هذه الألوان وهدوءها يبرزان عظمة الزخارف ويكسبان القطعة سمرا وجمالا .



في فخر الاسلام

ولما انتشر الاسلام في إيران ، وانقضى دور الزهد والتقشف الذي ساد العالم الاسلامي في نشأته ، واختلط العرب بغيرهم من الأمم العريقة في المدنية تقدمت الصناعات والفنون . ولقيت صناعة النسيج تشجيعا خاصا في الأقاليم الاسلامية المختلفة ، لما سته الخلفاء والأمراء في مكافأة رجالات الدولة بالخلع الثمينة من نفيس المنسوجات الحريرية .

وأفادت إيران بطبيعة الحال من توحيد جزء كبير من الشرق الأدنى تحت سلطان المسلمين ، وما نتج عن ذلك من نشاط التجارة في إيران واتساع صادراتها من المنسوجات الحريرية الى سائر الاقطار الاسلامية . وأكبر الظن أن الطبقة الارستقراطية في عصر بني أمية وبني العباس كانت تقبل كثيرا على شراء المنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران^(١) .

ومما يشهد بازدهار صناعة النسيج بإيران في فجر الاسلام أن بعض المدن الإيرانية كانت تدفع الجزية عددا من منسوجاتها النفيسة ، وترسله الى بلاط الخليفة .

وقد كتب الجغرافيون والمؤرخون المسلمون في العصور الوسطى عن المدن الإيرانية وما كانت تنتجه من التحف ولا سيما المنسوجات ، فان ابن خردادبة في كتاب «المسالك والممالك» ، واليعقوبي في كتاب «البلدان» ، وابن الفقيه في كتاب «البلدان» ، وابن رسته في كتاب «الأعلاق النفيسة» ، والمسعودي في كتاب «مروج الذهب» ، والاصطخري في كتاب «مسالك الممالك» ، وابن حوقل في كتاب «المسالك والممالك» ، والمقدسي في كتاب «أحسن التقاسيم» ، ثم ياقوت في «معجم البلدان» ، هؤلاء كلهم وغيرهم من المؤلفين أطنبوا في الحديث عن ازدهار صناعة النسيج في كثير من الأقاليم الإيرانية ،

(١) جاء في كتاب الأغاني أن كلابة جارية العبلي استنكرت تشيب الشاعر العرجي (عبد الله ابن عمرو بن عثمان بن عفان) بالنساء ، وبلغه ذلك فشيب بها وقال

«أمشي كما حرّكت ريح يمانية * غصنا من البان رطباً طله الديم

في حلة من طراز السوس مشربة * تعفو بهداياها ما أثرت قدم»

وفي البيت الثاني إشارة الى الأقمشة الثمينة المصنوعة في مدينة السوس ، والمشربة التي يخطط فيها لون بلون آخر . راجع الجزء الأول من الأغاني (طبع دار الكتب المصرية ص ٣٨٨ — ٣٨٩)

ولا سيما تستر . وقد ذكر الأصفهاني أنها كانت مركزا عظيما لانتاج الديباج الذي كان يصدر الى شتى بقاع الدنيا^(١)، وكانت تصنع منه كسوة الكعبة، ثم إصبهان والري ونيسابور وقزوین ويزد وبصنا وقاشان وآمل ومرو وكازرون وشيراز؛ وقد كانت كلها تنتج من المنسوجات الحريرية والقطنية والصوفية ما ذاع صيته في العصور الوسطى^(٢).

وقد ذكر المسعودي وياقوت أن شاور ذا الأكتاف (شاور الثاني . ٣١٠ - ٣٧٩ م) كان قد غزا بلاد الجزيرة وآمد (ديار بكر) وغير ذلك من المدن التي كانت تابعة للروم في ذلك الوقت، ونقل كثيرين من أهلها النساجين الى إقليم خوزستان في إيران، فتناسلوا وازدهرت صناعة النسيج في هذا الإقليم منذ ذلك التاريخ .

ومما يؤسف له أن كتابات المؤرخين في هذا الشأن ليست لها كل الفائدة المتظرة؛ لأننا لا نستطيع بفضلها أن نصل الى تحديد أنواع المنسوجات التي كانت تصنع بإيران في فجر الإسلام ولا المراكز المختلفة التي كانت تنسج فيها .

(١) كانت خزائن الفرش والأمتعة بقصور الفاطميين تضم بين كنوزها ستارة ثمينة من الحرير الأزرق المنسوج في مدينة تستر بخيوط من الذهب والحرير . وكان الخليفة المعز لدين الله قد أمر بعملها سنة ٣٥٣ هـ (٩٦٤ م) وفيها صورة أقاليم الأرض وجبالها وبحارها ومدنها وأمازها ومساكنها . (انظر خطط المقرئ ج ١ ص ١٧٤ و « الفاطميون في مصر » للدكتور حسن إبراهيم حسن ص ٢٥٧) .

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ١٩٩٦ وما بعدها ؛ و Wiet : L'Exposition persane de 1931 ص ٦ و ٩٣ - ١٢٩

ومهما يكن من الأمر فأننا لا نكاد نعرف اليوم نماذج تستحق الذكر من منتجات إيران في صناعة النسيج في فجر الإسلام^(١)، ولكننا، إذا ذكرنا ما نعرفه من حالة سائر الفنون الإيرانية في ذلك العصر، وأنها ظلت مدة طويلة لا تعرف من التجديد ما يخرجها تماما من دائرة الأساليب الفنية الساسانية، نقول إذا ذكرنا ذلك عرفنا أن صناعة النسيج في إيران ظلت في القرون الأولى بعد الإسلام متأثرة بالطراز الساساني في استخدام الزخرفة بالنقط والأشرطة ووريقات الشجر والخطوط المتشابكة والمتقاطعة، وفي استخدام الدوائر المتماثلة أو المتداخلة، والمناطق أو الحامات المختلفة الشكل، تضم كل منها بعض مناظر الصيد أو رسوم الحيوانات أو الطيور، الخرافى منها والطبيعى . ولا غرو فقد كان للمنسوجات الساسانية صيت واسع في الشرق الأدنى منذ العصر الجاهلى، فضلا عن أن النساجين في كل البلاد والعصور ميالون بطبيعتهم الى المحافظة على أساليبهم الصناعية والفنية الى حد كبير، ولم يلق النساجون الإيرانيون في فجر الإسلام أدنى صعوبة في هذا السبيل؛ لأن العرب الفاتحين لم تكن لديهم خبرة بفن النسيج وأساليبه .

على أن القوم بدأوا يهجرون هذه الزخارف منذ القرن الرابع الهجرى (العاشر الميلادى)، ولم يكن هذا عسيرا عليهم؛ فقد كانوا، حتى قبل ذلك الحين، يعرفون في منسوجاتهم بعض الزخارف الأخرى ولا سيما الزهور والنبات .

(١) الواقع أن ما نعرفه في هذا الميدان لا يمكن نسبته، على وجه اليقين، الى إيران، حتى ما عثر عليه بجوار مدينة الرى سنة ١٩٢٥ لا يمكن القطع بصحة نسبته؛ لأن الحفائر التى أسفرت عن وجوده لم تكن علمية بحتة، فضلا عن أن تجار العاديات نسبوا الى تلك الحفائر بعض المنسوجات التى يرجح أنها مصرية الأصل .

وقد مرّ بنا أن الصور في المخطوطات السلجوقية أو المنسوبة إلى مدرسة العراق تمتاز بالملابس المزركشة التي يلبسها الأشخاص . والحق أن زخارف تلك الملابس مثال طيب للجمع بين الأساليب الزخرفية الساسانية والأساليب التي جددت في القرون الأولى بعدة الهجرة .

ومن المنسوجات التي تنسب إلى إيران بين القرنين الثاني والرابع بعد الهجرة (الثامن والعاشر بعد الميلاد) ضرب من الحرير عليه رسوم حيوانات بخطوط منكسرة وزوايا ظاهرة . وقد كان العالم الانجليزى السير أوريل شتاين Aurel Stein قد عثر في حفائره ببلاد التركستان الصينية على أقمشة تشبه هذا النوع الذى ينسب إلى إيران . وفي اعتقاده أنها من صناعة بلاد التركستان الغربية ، ولا سيما سمرقند وبخارى .

ومن المنسوجات الإيرانية التي نعرفها الآن قطعة منسوجة من الحرير والقطن كانت في كنيسة سان جوس Saint - Josse ، وهي قرية واقعة على مقربة من مدينة كاليه بفرنسا . وهذه التحفة الثمينة معروضة الآن في متحف اللوفر بباريس وعليها كتابة نصها « عن واقبال للقائد أبى منصور بختكين أطال الله بقاءه »^(١) ولعله القائد الذى عاش في بلاط عبد الملك ابن نوح أمير خراسان وما وراء النهر ، وقد حبس وقتل على يد هذا الأمير في سنة ٣٤٩ هـ (٩٦٠ ميلادية)^(٢) .

(١) انظر Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ج ٤ رقم ١٥٠٧

ص ١٥٤

(٢) انظر تاريخ ابن الأثير ج ٨ ص ٣٩٦ W. Barthold: Turkestan

A Survey of Persian Art down to the Mongol invasion ص ٢٥٠

ج ٣ ص ٢٠٠٢

وقوام الزخارف في هذه القطعة رسوم فيلة كبيرة متواجهة يحف بها شريطان فيما رسوم طاووس ولابل ، مما يدل على ما حدث في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) من غلبة الأساليب الإسلامية في زخرفة المنسوجات بأشرطة من رسوم الحيوانات أو بزخارف خطية ونباتية (أنظر شكل ١٢٠) .

على أن الأقمشة الإيرانية التي ترجع إلى القرون الأربعة الأولى بعد الفتح العربي ليس لها شأن عظيم من الناحية الفنية ، على الرغم من دقة صناعتها وجمال ألوانها ، وعلى الرغم من الاقبال الذي كانت تلفاه الرايات والأعلام الجميلة ذات الكتابات الكوفية ، مما كانت تنتجه حينئذ مصانع النسيج في إيران .

في عصر السلاجقة

والحق أن عصر السلاجقة هو الذي بدأت فيه النهضة الشاملة والتقدم الواضح في صناعة النسيج ، وذلك بتأثير تيارين مختلفين : الأول ما أفاده الإيرانيون على يد السلاجقة من الأساليب الصينية ، التي تتجلى في دقة رسم النبات والطيور والحيوان ، والثاني ما ازدهر في بلاد الجزيرة من أساليب إسلامية في استخدام الفروع النباتية والأشرطة عوضا عن الموضوعات الزخرفية الساسانية .

والأقمشة السلجوقية معروفة لنا بفضل مجموعة من النسيج الحريري ، عثر عليها المنقبون في أطلال مدينة الري ، وتعتبر مثالا صادقا للمنسوجات السلجوقية . وتمتاز بأن مظهرها العام يختلف كل الاختلاف عن مظهر المنسوجات الإيرانية في العصور السابقة ، ولو أنها محتفظة ببعض العناصر الزخرفية القديمة ، مع دقة في الرسم ، وإتقان في النسيج ، ورقة وخفة في الوزن .

فترى على بعضها زخارف من أشكال هندسية متعددة الأضلاع، أو زخارف كتابية بالخط الكوفي، أو أشرطة من الرسوم الحيوانية، أو دوائر فيها طيور وحيوانات بينها شجرة الحياة، ولكنها دوائر أصغر حجماً، تكسب التحفة طابعاً فنياً، وتبعدها عن القوة والبداوة التي تبدو على بعض الرسوم الساسانية.

ولا ريب في أن مدينة الري كانت في العصور الوسطى مركزاً عظيم الشأن في صناعة النسيج، كما كانت في صناعة الخزف، فقد ذكر المؤرخون والجغرافيون ذبوع صيتها في هذا الميدان، فضلاً عن أن أعمال التنقيب عن الآثار في أطلالها لم تسفر عن المنسوجات التي أشرنا إليها فحسب، بل عثر القوم على أنوال ترجح أن تلك الأقمشة كانت تصنع في مدينة الري نفسها.

وتنسب إلى الري قطع تمتاز بجمالها الفني وإبداع ما فيها من الرسوم الحيوانية والآدمية، فضلاً عن السطور المكتوبة بالخط الكوفي. وتشبه زخارف هذه الأقمشة ما نعرفه من الرسوم في الخزف المنسوب إلى مدينة الري، ولا سيما رسوم الحيوانات ذات الأجسام الممتدة، لتقدم في شبه نشاط وخفة. ومن الزخارف التي تكثر في منسوجات الري، دون غيرها، رسم الطاووس.

وقد اشتهرت تلك المدينة بصناعة نسيج من الحرير ذي لمتين اسمه "المنير"، ولكننا لا نظن أن نسجه كان وفقاً عليها، دون غيرها من البلاد الإيرانية.

ومما ينسب إلى إقليم فارس، جنوب غربي إيران، قطعة جميلة من نسيج الكتان محفوظة في مجموعة المتحف وليم مور، وفيها أشرطة منسوجة من

الحرير الأبيض والأسود، نرى بين زخارفها مناطق فيها رسوم بط وأوز، كما نرى رسوم نجوم ممتنة وفيها رسوم حمار بين فروع نباتية وفوق رأسه طائر^(١). وثمة قطعة نسيج أخرى تنسب إلى الإقليم نفسه، وترجع إلى القرن الخامس أو السادس بعد الهجرة (الحادي عشر أو الثاني عشر بعد الميلاد)، وقد كانت سابقا في مجموعة رابنو. وتنتهي هذه القطعة بشريط من أربع مناطق، العليا والسفلى واسعتان وفيهما رسوم نباتية سلجوقية الطراز، بينها أوز مرسوم بأسلوب زخرفي جميل. أما المنطقتان الواقعتان في الوسط ففيهما سطران من الكتابة الكوفية (انظر شكل ١٢١).

ومما ينسب إلى مدينة يزد قطعة نسيج في مجموعة المسر ولیم مور، وترجع هذه التحفة إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وأرضيتها زرقاء مائلة إلى السواد وعليها شريط من الكتابة بخط كوفي رائع المظهر وتزينه رسوم نباتية جميلة^(٢). (انظر شكل ١٢٢).

وينسب إلى قاشان ضرب من المنسوجات تكثر في زخارفه رسوم وثيقة الصلة بالرسوم والأساطير التي عرفتها إيران قبل الإسلام. ومثال ذلك شجرة الشمس، ذات الحبوب الكثيرة والقرون النباتية التي تتفرع منها، ثم رسوم الخيل يتدلى إلى جانبها جراب السيف المقدس^(٣). كما نرى على قطعة مشهورة رسم فارسين بينهما شجرة وفي يد كل منهما باز وتحت حصان كل منهما

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ شكل ٦٤٥

(٢) انظر G. Wiet : La valeur décorative de l'Alphabet Arabe

في مجلة Arts et Métiers Graphiques عدد ٤٩ (سنة ١٩٣٥).

(٣) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠١٢

أسد رابض ، كل هذا في منطقة يحدها شريطان ملفوفان^(١) . وعلى قطعة أخرى رسم نسر كبير ذي رأسين ، وجناحاه مبسوطان و بينهما رسم لإنسان متوج وعلى يمينه ويساره رسم أسد مجنح .

في عصر المغول

في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) زاد تأثر المصانع الإيرانية بالأساليب الصينية في زخرفة المنسوجات ، بسبب ازدياد الوارد من الأقمشة الصينية ، واتساع تجارة إيران مع الشرق ، ثم بسبب غزوات المغول وقدم كثيرين من النساجين الصينيين الى إيران .

وقد مر بنا أن الصين في ذلك الوقت خضعت لأسرة يوان المغولية الأصل ، والتي ظلت تحكمها حتى سنة ٦٦٨ هـ (١٣٦٧ ميلادية) . وكان طبيعيا أن يعظم التبادل الثقافي والفني بين أبناء البيت الواحد من المغول في أمبرطوريتهم بالصين وأمبرطوريتهم في إيران . والمعروف أن جاليات إسلامية نمت في الصين حينئذ ، واشتغلت بنسج الحرير الذي كان يصدر الى أنحاء الشرق الاسلامي ، فيؤثر على الأساليب الفنية في مراكز النسيج فيه ، بل أتيح له أيضا أن يؤثر على أساليب الزخرفة في مصانع النسيج الإيطالية . وأقبل النساجون في إيران على تقليد الموضوعات الزخرفية الصينية كالتنين والعنقاء وما الى ذلك من الحيوانات الخرافية ، ثم زهرة اللوتس^(٢) وعود الصليب

(١) انظر Wiet : Un tissu musulman du nord de la Perse في مجلة Révue des Arts Asiatiques ج ١٠ (سنة ١٩٣٦) ص ١٧٣ - ١٧٩

(٢) لم تكن زهرة اللوتس موضوعا زخرفيا صيني الأصل ؛ بل استعملت في العصور القديمة في مصر وسورية ثم استعملت في الهند وانتقلت منها مع الديانة البوذية الى الصين . على أنها لم تتخذ في الصين لزخرفة المنسوجات إلا منذ أسرة طنج (٦١٨ - ٩٠٦ م) .

(الفانوانيا) ورسوم السحب الصينية أو «تشى» التى امتازت بها المنسوجات الصينية منذ عصر أسرة هان (٢٠٢ ق م - ٢٢٠ م) .

والمعروف أن بعض مراكز النسيج الإيرانية، ولا سيما السوس وتستر، فقدت فى عصر المغول شهرتها السابقة بسبب ما أصابها من التدمير على يد جيوشهم؛ وانكنا لا نجهل أن بعض المراكز الأخرى، ولا سيما هراة ونيسابور، لقيت منهم تعصيذا عظيما . كما أنهم، حين دمروا مدينة مرو، أبقوا على حياة عدد كبير من الفنانين فيها . ومن المدن التى ذاع صيتها فى تجارة المنسوجات فى ذلك العصر مدينتا تبريز وقم .^(١)^(٢)^(٣)

على أن عناية المغول بصناعة النسيج تظهر من جمال المنسوجات المرسومة فى الصور المنسوبة الى عصرهم والتى يلبسها الأشخاص المرسومون فى الصورة، أو تصنع منها المظلات والستائر وأغطية الأرائك وغير ذلك من الأشياء الثانوية فيها .

ويلاحظ فى رسوم المنسوجات المغولية انتشار الزخرفة بالأشرطة، على النحو الذى أقبل عليه النساجون فى شتى أنحاء العالم الإسلامى، على أن الأشرطة فى الأقمشة المغولية أصبحت ضيقة، وروعى فى جمعها التنوع

(١) انظر W. Barthold: Turkestan down to the Mongol invasion

ص ٤٤٨

(٢) راجع Heyd: Histoire du Commerce du Levant ج ٢ ص ٦٩٧

(٣) انظر H. Howarth: History of Persia ج ٢ ص ٢١٦٦

of the Mongols ج ٣ ص ٣١٥

وبجمال المنظر ، كما ملئ بعضها بخطوط هندسية مستقيمة أو منكسرة أو متقاطعة^(١) .

وقد نرى في رسوم تلك المنسوجات في القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) موضوعات زخرفية نباتية محورة عن الطبيعة تحويرا لا يفقدها كل اتصال بها . وتتميز تلك الموضوعات بأن رسوم أوراق الشجر فيها مدببة فضلا عن أنها لا تنمو من الساق فحسب ، بل قد تنبت من الجذر أيضا ، وأحيانا من الأرض نفسها ، فتغطى النسيج كله وتجعله كالحديقة الغناء ، وتزيد الشبه بينه وبين أرضية الصور في المخطوطات التى ترجع الى نهاية العصر المغولى وإلى المدارس التيمورية المختلفة ولا سيما مدرسة ههراة .

ومن أهم الموضوعات الزخرفية التى أنتشرت على المنسوجات فى عصر المغول وعصر بنى تيمور رسوم الفروع النباتية (الأرابسك) ورسوم بلاط القاشانى^(٢) .

وتنسب إلى مدينة تبريز مجموعة من الأقمشة المغولية الحريرية ، عليها رسوم طيور كبيرة فوق أرضية من أطلس^(٣) (ساتينيه) . وعلى إحدى القطع من تلك المجموعة كتابة بالخط النسخى الكبير باسم السلطان « أبو سعيد » (٧١٧ - ٧٣٦ هـ . أى ١٣١٧ - ١٣٣٥ م) . وهى محفوظة الآن فى إحدى متاحف فينا ، وقد كانت جزءا من كفن رودلف الرابع دوق النمسا^(٤) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠٤٢ - ٢٠٤٤

وشكل ٦٦٠

(٢) راجع المصدر السابق ص ٢٠٤٧ شكل ٦٦٣

(٣) انظر اللوحة رقم ١١٠ ، شكل ١٢٣

(٤) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ، اللوحة رقم ١٠٠٣

وثمة مجموعة أخرى تظهر فيها شدة التأثر بالأساليب الفنية الصينية، وأشهر القطع المعروفة من هذه المجموعة محفوظة في إحدى الكنائس بمدينة داتزج Marienkirche وفي متاحف برلين^(١). ويظن أنها صنعت للسلطان المملوكي محمد بن قلاوون. وقوام زخرفتها رسم طائرين متدابرين في منطقة هندسية ذات اثني عشر ضلعاً، فضلاً عن مناطق أخرى فيها كتابة بالخط النسخي^(٢).

ومن الأقمشة التي يظهر فيها التأثر العظيم بأساليب الشرق الأقصى مجموعة ذات زخارف في أشربة، بعضها مقسم إلى مناطق متعددة. وقد جاء على إحدى هذه القطع اسم ناسجها «عبد العزيز»^(٣).

وقد لاحظ الاختصاصيون في صناعة النسيج أن عصر المغول لم يأت بمجديد في هذا الميدان، بل إن بعض الأنواع الدقيقة لم يتقنها النساجون في ذلك العصر، فضلاً عن أن الألوان قل بهاؤها وتنوعها، ولكن الأرجح أن هذا لا يرجع إلى عيب في الصناعة، وإنما إلى مراعاة الذوق السائد في تلك الأيام. ولا ريب في أن الألوان الهادئة التي أمتازت بها المنسوجات المغولية ترجع إلى تأثير الأساليب الفنية الصينية.

ومهما يكن من الأمر فإنا نرى في المنسوجات المغولية بدء الرشاقة والدقة والعظمة والترف في الزخرفة وفي الصناعة، مما مهد لها بلقته المنسوجات

(١) المصدر نفسه، اللوحة رقم ١٠٠٠

(٢) راجع مادة «طراز» في دائرة المعارف الإسلامية، ج ٤ ص ٨٢٨ من النسخة الفرنسية

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠٥٤ و ج ٦، اللوحة رقم ١٠٠١

في العصر الصفوي . أما الروعة والشدة والحرية في الزخرفة وما إلى ذلك مما نعرفه في المنسوجات الساسانية والمنسوجات الإيرانية في صدر الاسلام، فلم يبق منها شيء كثير .

في عصر التيموريين

كانت الأقاليم الشرقية في إيران أكثر أجزاء الدولة ازدهارا في عصر بني تیمور ، وزاد ما كان لخراسان من شأن عظيم في صناعة النسيج . وأصبحت سمرقند وهرات في عصر تیمور وخلفائه مركزا عظيما لنسيج الأقمشة النفيسة ، التي كانت الأمراء وكبار رجال الدولة يلبسونها ويتخذون منها أنفخ السائر والفرش والوسادات . وقد استقدم تیمور من الصين ومن الشام نساجين كان لهم نصيب وافر في الذي بلغته صناعة النسيج على يد التيموريين من ازدهار وإتقان ، وفيما يظهر فيها من أساليب زخرفية صينية وسورية . والواقع أن المنسوجات الإيرانية في عصر التيموريين تمتاز بزيادة استخدام الزخارف النباتية المتصلة على النحو الذي نعرفه في الأقمشة المصرية والعراقية في ذلك العصر ، كما تمتاز أيضا بوجود ضروب جديدة منها : هي الديباج والنسيج المقصب بالذهب والفضة والمزين برسوم طيور صينية الطراز ، فضلا عن المخمل « القطيفة » التي شاهدها عندهم في ذلك العصر أحد الرحالة الإيطاليين^(١)

وقد ازدهرت صناعة النسيج في العصر التيموري بمدينة يزد وإصفهان وقاشان وتبريز ، وكانت الأقمشة تصدر من هذه المدن إلى شتى أنحاء العالم الاسلامي .

(١) انظر Vincenzo d'Alessandria في C.Grey (Trans.) A Narrative of

ومع أننا لا نكاد نجد الآن شيئا من منسوجات هذا العصر، فإننا نعرف عنها كثيرا، ولا سيما من رسومها في صور المخطوطات . وطبيعى أن التأثير بالأساليب الصينية ظاهر فيها تمام الظهور . فالعلاقات الوثيقة بين إيران والشرق الأقصى لم تصب في عصر بنى تيمور إلا زيادة ونموا . وتبوءت البعثات بين البلدين . وكان الإيرانيون يجلبون من الصين شتى التحف والهدايا ولا سيما المنسوجات والخزف . وقد مر بنا خبر البعثة الإيرانية التى سافرت الى الصين بين عامى ٨٢٣ و ٨٢٦ هـ (١٤٢٠ و ١٤٢٣ م)، وكان من أعضائها المصور غياث الدين الذى وصف مشاهداته فى تقرير ضمنه بيانات وافرة عن العمارات والملابس^(١) .

وزاد وجود زهرة اللوتس فى زخارف المنسوجات أثناء القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ، كما زادت الدقة فى رسم الموضوعات الزخرفية عموما ، ولا سيما البط الذى استخدم كثيرا فى زخارف ذلك العصر .

وصفوة القول أن الأقمشة فى عصر بنى تيمور خطت خطوة عظيمة فى سبيل الوصول الى إتقان الرسوم الزخرفية والوصول بها الى دقة ورشاقة وقرب من الطبيعة وما الى ذلك ، مما أبعداها عن الشدة والجفاء والروعة التى عرفناها فى المنسوجات الساسانية والمنسوجات المنسوبة الى بفر الاسلام .

(١) انظر - N. Quatremère : Matla-Assaadein ou- madjmaa albah-

rein; Notices et extraits des manuscrits de la Bibliothèque du Roi.

XIX, I سنة ١٨٤٣ ص ٣٨٧ — ٤٢٦

في العصر الصفوي

إذا صح ما ذكره الرحالة الذين زاروا إيران في العصر الصفوي ، فقد كان هذا العصر أعظم العصور الذهبية في صناعة النسيج الإيرانية إذ كان الملك والأمراء ورجال البلاط وعلية القوم كلهم يرفلون في الملابس المصنوعة من الديباج وغيره من الأقمشة الثمينة المحلاة بخيوط الذهب والفضة ، ويركبون الخيل ذات السروج الغالية النفيسة ، ويستعملون في قصورهم ورحلاتهم فرش وستائر وأدوات مصنوعة من أجمل ضروب النسيج على الإطلاق .
والحق أنهم كانوا يسرفون في استخدام الأقمشة البديعة إسرافا لا حد له .
وكانوا يصنعون منها كميات وافرة جدا ، يحمل التجار بعضها الى أسواق روسيا وأوربا ، حيث كانت تلقى إقبالا عظيما .

وأتقن النساجون الإيرانيون في العصر الصفوي شتى ضروب النسيج من ديباج وكتان وأطلس وقطيفة وكتان . كما توصل الفنانون في الصباغة الى إخراج أدق الألوان وأكثرها تنوعا ، وفي الثروة الزخرفية الى درجة لم يعرفوها من قبل ، فاتخذوا الزهور والفروع النباتية والمراوح النخيلية ، ومناظر الحدائق الغناء ، والطيور والغزلان ، ورسوم السحب الصينية . وطبعت الرسوم الزخرفية في ذلك العصر بطابع رشيق جذاب ، ينم عن الأناقة والتضجج الفني .

وظهر في المنسوجات الإيرانية منذ نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ميل الى المسحة التصويرية ، ظل يزداد حتى أصبح من أبرز صفات الأقمشة الإيرانية في العصر الصفوي ، وظهرت العلاقة الوثيقة بين

زخارف تلك الأقمشة ورسوم المخطوطات وصورها^(١) ، فضلا عن دقة الرسوم وتقليد الطبيعة تقليدا صادقا ، بفضل التأثر بالصينيين في هذا الميدان . وعلى كل حال فإن نسيج الحرير بلغ عصره الذهبي في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) برعاية ملوك الأسرة الصفوية . وأنتجت المصانع الإيرانية في ذلك العصر أجمل أنواع الديباج والمخمل المنسوجة بخيوط حريرية مختلفة الألوان ومحلاة في بعض الأحيان بخيوط فضية .

أما زخارفها فمن قصص الشاهنامه ، أو منظومات الشعراء الإيرانيين المعروفين ، أو مناظر تمثل الأمراء والنبلاء في الصيد ، فضلا عن مناظر الحفلات في الحدائق والهواء الطلق . ومن الزهور التي استخدمت كثيرا في زخرفة المنسوجات الإيرانية في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) السوسن والزنبق والخزام والورد . أما الحيوانات والطيور فقد استخدم النساجون منها رسوم الوحوش الضارية والأرنب والغزال والبيغاء ، كما استخدموا رسم شجر مخروطي الشكل . وكانت كل هذه الموضوعات المختلفة ورسوم المناظر الطبيعية ، مضافة إلى رسم شتى المناظر من قصة خسرو وشيرين أو ليلي والمجنون ، كان كل ذلك يرتب في صفوف أفقية ، ويكسب المنسوجات الصفوية بهجة ونضارة تزيدان في قيمتها الفنية .

(١) في مجموعة المسز مور Mrs. W. H. Moore قطعة من الحرير عليها رسم رجل يقود أسيرا بحبل في رقبة ، ويشبه طراز الرسم ما نعرفه من صور المصور محمدى . وليس غريبا أن يشتغل هذا الفنان بأعداد الرسوم للمنسوجات ، فقد اشتغل أبوه ، سلطان محمد ، بهذا العمل في بلاط الشاه طهماسب . أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ اللوحة رقم ١٠١٢

وطبيعى أن ملابس القوم فى هذه الرسوم ، ولا سيما لباس الرأس تساعد على معرفة التاريخ الذى ترجع اليه ، وتجعلها شديدة الشبه بالصور المنسوبة الى المصور المشهور سلطان محمد .

وكانت أعظم مراكز النسيج فى هذا العصر تبريز وهرارة ويزد وإصفهان وقاشان ورشت ومشهد وقم وساوه وسلطانية واردةستان وشروان . وامتازت منتجاتها بنعومة السطح وبدقة النسيج وباتزان الألوان وجمالها .

أما رشت فقد صنعت فيها أقدم قطعة نعرفها من الحرير الصفوى ، عليها تاريخ صناعتها . وهى غطاء قبر فى الضريح بمدينة مشهد ، وعليها أنها من عمل مير نظام فى رشت سنة ٩٥٢ هـ (١٥٤٥ م) ، وزخارفها من أشرطة فيها رسوم فروع نباتية ووريدات وكتابات .

بينما اشتهرت تبريز ويزد بنسيج الأقمشة ذات الزخارف الآدمية التى كان يقوم برسمها أعلام المصورين فى العصر الصفوى ومن ينسج على متوالهم من الفنانين . وفى المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة قطع نسيج صفوية ، بعضها شديد الشبه بأسلوب المصور سلطان محمد وأبداع المعروف من هذا النوع قطعة فى متحف فكتوريا والبرت عليها رسم فارس فوق أرضية من زهور وأوراق شجر^(١) . وتشبه بعض قطع أخرى أسلوب المصور مير نقاش ، الذى يظن أنه خلف سلطان محمد فى رئاسة مجمع الفنون الملكى ، ومنها جانبا نهار من الديباج محفوظ فى متحف الفنون الزخرقية بباريس وقوام زخرفتهما

(١) انظر Brief Guide to the Persian Woven Fabrics (Victoria and Albert Museum) ص ١٦ ولوحه ٣ شكل ٢

رسم ساق بين فروع نباتية دقيقة^(١) . وثمة قطع تذكرنا بأسلوب المصور محمدي وقد جئنا برسم أحدها في لوحات هذا الكتاب (أنظر شكل ١٢٦) . وهي محفوظة في متحف تاولوف Thaulow في مدينة كيل Kiel ، وقوام زخرفتها رسم جندي ذي خوذة يقود أسيرا ويتحدث الى شخص جالس ، بينما يقف أمام الأسير شخص آخر ، ويقوم المنظر كله فوق أرضية من نبات وأشجار ذات جذوع رفيعة ويعلو كل منها رسم طاووس ؛ أما تحتها فرسم بركة فيها سمكات . وقد لوحظ أن هذه الرسوم الآدمية والنباتية الأنيقة لا توجد على منسوجات فاخرة من الحرير ذي الخيوط الفضية فحسب ؛ بل نرى رسوما من فصياتها على أقمشة تقل في جودة النوع والصناعة ؛ ويفسرون ذلك بأن مدينة تبريز أصبحت هدفا لغارات الترك منذ سنة ٩٩٣ هـ (١٥٨٥ م) ، فنقل الشاه مقر حكمه الى قزوین ؛ ولكن هذه المدينة الأخيرة لم يقدر لها أن تصبح مركزا فنيا زاهرا كما كانت تبريز من قبلها .

ولا ريب في أن تعاون المصورين والنساجين في يزد وقاشان أسفر عن صنع قطع تعد آية في فن النسيج والزخرفة . والظاهر أن مصانع النسيج في يزد كانت تحت رعاية الحكومة وإشرافها .

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة نماذج طيبة من هذه المنسوجات ذات الصور الآدمية .

وقد وصلت إلينا أسماء بعض النساجين الإيرانيين في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) وهم غياث وعبد الله وحسين ويحيى

(١) انظر R. Koechlin & G. Migeon : Islamische Kunstwerke

لوحه ٧٢ ؛ وراث الإسلام ج ٢ شكل ٣٥ .

ومعز الدين بن غياث وإيان محمد، وذلك على بعض القطع المنسوبة اليهم والمحفوظة الآن في المتاحف والمجموعات الأثرية بأوروبا وأمريكا .

أما غياث الدين على فقد كان من أهل يزد^(١) ، نشأ في أسرة لها بالفن صلة وثيقة ، فقد كان جده كمال الدين خطاطا مشهورا . وكان لغيث مال وافر ساعده على أن يصبح من بطانة الشاه عباس . ثم ذاع صيته في صناعة المنسوجات المصوّرة ، وكان الشاه يرسل من منتجاته الهدايا الى الملوك والأمراء . على أننا لا نعرف اليوم إلا ثمان قطع من صناعة هذا الفنان ، بينها تحفتان من الحرير وتحفتان من « القطيفة » . وثمة قطع أخرى ليس عليها اسمه ؛ ولكن الأرجح أنها من صناعته^(٢) . وعلى كل حال فإن رسوم غياث يظهر فيها الأسلوب الفنى الذى ينسب الى رضا عباسى كما نرى فيها إتقان بعض الموضوعات الزخرفية النباتية كالوريدات والأرابسك وزهرة اللوتس وأوراق العنب والمراوح النخيلية .

ولكن عبد الله لم تكن له مهارة غياث الدين أو شهرته . والقطع الأربع التى عليها اسمه لا تشهد بأنه كان فنانا من الطراز الأول ؛ فضلا عن أنه لم يكن مبدعا ، وإنما سار على الأساليب الفنية التى اتبعها النساجون في تبريز من قبله . بينما لا نعرف عن حسين إلا ما نراه على قطعة صغيرة من الحرير في المتحف المتروبوليتان بمدينة نيويورك ، موجود فيها : « عمل حسين سنة ١٠٠٨ »^(٣) .

(١) انظر Ph. Ackerman : A biography of Ghiyath the weaver في العدد السابع (سنة ١٩٣٤) من مجلة المعهد الأمريكى للفن والآثار الإيرانية Bulletin of the American Institute for Persian Art and Archeology.

(٢) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٠٩٤ - ٢١٠١

(٣) انظر Dimand : Mohammedan Decorative Arts ص ٢١٧ شكل ١٣١

وطبيعى أن أسلوب رضا عباسى فى تصوير الأشخاص ، فى مواقف يبدو منها الكسل والتخاذل والتخنث ؛ كان له أثر كبير فى رسوم الأقمشة الثينة فى القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى)^(١) .

ويجدر بنا ألا ننسى ما كانت عليه زخارف المنسوجات التى نحن بصدددها من اختلاف وتنوع فى حجم الزخارف وفى المظهر العام وفى الألوان المستخدمة . وقد كان الانشاء الزخرفى فيها بديعا ومحكما ، بحيث تدرج رسومها المختلفة ، ويستطيع المشاهد أن يرى بدائع أقسامها المختلفة بحسب قرب التحفة أو بعدها عنه ؛ فانه يعجب بالزخارف الدقيقة ، إذا كانت التحفة قريبة منه ؛ ويعجب بالمناطق التى تضم هذه الزخارف ، إذا بعد عن التحفة قليلا ؛ ويؤخذ بحال المظهر العام ، إذا زاد بعده عن التحفة فغابت عنه التفاصيل . وخير مثال على هذا قطعة ديباج مشهورة كشفت سنة ١٩٢٩ ، وتمتاز بألوانها البديعة ورسومها الدقيق وسطحها المقسم الى عدد من المناطق ، بعضها مكونة من نجوم مئمة وذات فصوص ، وبعضها مئمة لا فصوص لها ، وفى النجمة المتوسطة أمير على عرش ، بينما تحتوى النجوم الأخرى على رسوم ملائكة تعزف على آلات موسيقية أو تحمل التحف والهدايا . أما المناطق الصغيرة ففيها رسوم حيوانات عديدة ، حقيقية وخرافية ؛ ومئة مناطق أصغر حجما وفيها رسوم زهاء تسعين نوعا من الطيور المختلفة المرسومة بأسلوب طبيعى دقيق وفى أوضاع متنوعة .

ولم تكن المنسوجات الإيرانية فى العصر الصفوى ذات زخارف آدمية وحيوانية فحسب ؛ بل كان بعضها مزينا برسوم نباتية بحثة ، كما يظهر من

(١) انظر اللوحة رقم ١١٤ شكل ١٢٧

رسوم الملابس في كثير من صور المخطوطات التي ترجع الى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) .

على أن أبدع ما أنتجه النساجون الايرانيون هو المخمل (الفطيفة) ذو الرسوم القوية والألوان البديعة الفنية . وقد اشتهرت بانتاجه مدينة قاشان في نهاية القرن العاشر وبداية القرن الحادى عشر بعد الهجرة (نهاية السادس عشر وبداية السابع عشر الميلادى) ، وامتاز بإبداع ألوانه ورسومه التي تشبه الى حد كبير رسوم الصور في المخطوطات .

ولما تولى الشاه عباس الأكبر (٩٨٥ — ١٠٣٨ هـ ، أى ١٥٨٧ — ١٦٢٨ م) ، وكان كما نعرف من أكبر رعاة الفن والفنانين في إيران ، شمل برعايته إنتاج الديباج والمخمل الثمين ، وأنشأ المصانع لنسجتهما في شتى البلاد ولا سيما في إصفهان . وامتازت المنتجات المنسوجة في عصر الشاه عباس باستخدام الألوان الهادئة ورسم الأشخاص رسماً أقرب الى الطبيعة .

وزادت ثروة إيران في عصر الشاه عباس ، وعظم الاقبال على المنسوجات الفاخرة ، فزادت المنتجات زيادة أثرت بعض الشيء على جودة النوع وجمال الرسم ، اللهم الا فيما كان يصنع للبلاط ورجالات الدولة . وكان أهم أنواع الزخارف في نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) وبداية القرن الحادى عشر رسوم أشخاص ذوى قدود هيفاء وأوضاع فيها كثير من التكلف وفتيات أوقيتان يكاد المرء يحسبهن نساء ، وما الى ذلك من الصور التي عرفناها في أسلوب المصوّر رضا عباسى . والواقع أن تأثير هذا المصوّر وذيوخ صور فتيانه وفتياته لم يكن في الصور

المستقلة والمخطوطات والمنسوجات فحسب ؛ بل كان في صور الجدران وفي لوحات القاشاني .

على أن أقمشة هذا العصر لا تبلغ في جودتها أقمشة العصور السابقة . فضلا عن أن الفنانين لم يأتوا بمجديد في زخارفها ؛ وإنما نسجوا على منوال ما ورثوه عن آبائهم وأجدادهم ؛ ولكنهم عادوا الى الولوج برسوم الزهور والنبات ، فاتخذوها لزخرفة عدد كبير من منسوجات القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) وأصابوا فيها توفيقا كبيرا . وشجعهم في هذا السبيل تجار البضائع الصينية الذين كانوا يتزلون مدينة أردبيل ، والخزفيون الصينيون الذين كانوا يتزلون شتى المدن الإيرانية .

وقد وصلتنا أسماء بعض النساجين في القرن الحادى عشر الهجرى (السابع عشر الميلادى) . وهم محمد خان وعلى واسماعيل قاشاني ومعين ، وكلهم من مدينة قاشان^(١) ؛ ثم مغيث وآقا محمود وهم من أهل إصفهان^(٢) ؛ كما نبغ في هذه المدينة المصوّر شفيع عباسى الذى اشتهر باتقانه رسوم الزهور والطيور والذى كان مصوّر البلاط في عصر الشاه عباس الثانى .

ومما أنتجته مصانع النسيج الإيرانية في القرنين الحادى عشر والثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) أحزمة حريرية طويلة ، قوام زخارفها أشرطة أفقية وتنتهى في طرفيها بمنطقة أوسع مساحة وفيها جامات وزخارف نباتية (أنظر شكل ١٣٢) . ويمتاز هذا النوع من الأحزمة بأن

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢١٢١ - ٢١٢٥

(٢) المصدر نفسه ص ٢١٢٩ - ٢١٣١

النساجين في جنوب شرق بولندة^(١) أقبلوا على تقليده في القرن الثاني عشر الهجري (الثامن عشر الميلادي)، بعد أن استورد بعض التجار الأرمن كميات كبيرة من الأحزمة الحريرية الإيرانية؛ وأينعت تجارتها حتى اضطروا إلى نسج مثلها في بولندة نفسها، واستخدموا زخارفها المكونة من الأشرطة والرسوم الهندسية ورسوم الزهور. ولم تلبث منتجات الصناعة المحلية أن طغت على الأحزمة الشرقية الواردة من إيران أو استانبول.

ومما اشتهرت بإنتاجه مدينة يزد نوع من المخمل القرمزي الغامق، كان يتخذ في البيوت محاريب أو سجاجيد للصلاة؛ وكان قوام زخارفه عدد قليل من الزهور الكبيرة ذات السيقان الطويلة، وذات اللون الأصفر الذهبي، ومعها بعض وريقات خضراء.

وفي متحف فكتوريا وألبرت بلندن قطعة نسيج من صناعة يزد، قوام زخرفتها مراوح نخيلية وفروع نباتية مزهرة، وبينها رسم صلب السيد المسيح، وعلى جانبي الصليب العذراء والقديس يوحنا. ويقال إنها إحدى قطعتين أحضرهما سفير الشاه عباس إلى دوج البندقية سنة ١٦٠٠ (انظر شكل ١٣٠) أما إصفهان عاصمة الدولة في عصر الشاه عباس فقد كان فيها ألوف النساجين، لا يتقطعون عن العمل لإنتاج الكميات الهائلة من الخلع الثمينة، التي كانت لازمة للبلاط، أو للهدايا التي يقدمها الشاه؛ كما أفادت، باعتبارها عاصمة البلاد، من وجود أعلام المصوريين والرسامين الذين كانوا خير عون ومثال للفنانين في صناعة النسيج. ولا ريب في أن إصفهان أنتجت شتى

(١) راجع مقالنا عن « أثر الفن الإسلامي في بولندة » بالعدد ١٤ من مجلة « الثقافة »

في ١٠ أكتوبر سنة ١٩٣٩

أنواع المنسوجات النفيسة ؛ ولكن الظاهر أن النساجين فيها أتقنوا بنوع خاص صناعة الأقمشة ذات الزخارف النباتية الجميلة .

وكذلك مدينة قاشان لم يعد إنتاجها الفني موجهها إلى الخزف فحسب ؛ بل أصبحت مركزا عظيما للنسيج منذ القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ؛ ولكن المخمل الذى كان ينسج فى أنوالها إبان القرن الحادى عشر الهجرى بلغ كمية هائلة ، أثرت فى جودة الصناعة إلى حد ما .

أما مدينة مشهد فقد ظهر أنها أيضا من المراكز التى كانت تنسج فيها الأقمشة الفاخرة . وثمة قطعة عليها كتابة تفيد أنها صنعت فى تلك المدينة على يد فنان اسمه محمد بن عمر سنة ١٠٦٥ هـ (١٦٥٤ م)^(١) ؛ كما ذكرت منسوجات مشهد فى سجلات الجمارك الروسية القديمة .

والواقع أن صناعة النسيج ازدهرت فى عصر الأسرة الصفوية ازدهارا عجيبا ؛ واستطاع النساجون أن ينتجوا من الحرير ضربا شتى تختلف فى نوعها وفى وزنها وفى سمكها ، وقد تدخل فى نسجها الخيوط الذهبية فتكسبها بريقا وأبهة عجيبين .

فى القرن الثانى عشر الهجرى

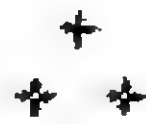
كان الانتاج عظيما فى بداية القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) ؛ ولكن الأزمة الاقتصادية طغت على البلاد بعد الفتح الأفغانى ؛ وقنع القوم بالرخيص من الأقمشة ، ولا سيما المنسوجات المطبوعة المعروفة باسم « قلم كار » ؛ وكانت تصنع بمدينة قاشان فى القرن الحادى عشر الهجرى ،

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢١٣٩ وج ٦ لوحة ١٠٧٤

وازدهرت صناعتها بعد ذلك في الهند وفي مدينة إصفهان . وأصبحت ،
في القرن الماضي ، من أهم صادرات الشرق الى أوروبا ولا سيما من إصفهان
وهمدان ويزد .

ومهما يكن من الأمر فقد انحط نوع النسيج ، كما قلت جودة المواد
والصبغات المستخدمة فيه . والراجح أن أكبر مراكز النسيج في هذا العصر
كانت في يزد وقاشان وإصفهان وأبيانه وشرقي إيران .

وكانت يزد تنتج الحرير الأخضر ذا الزخارف المكونة من الزهور
والأشجار . وأصاب النساجون في قاشان بعض التوفيق في صناعة الأقمشة
ذات الزخارف الآدمية . وظل زملاؤهم في إصفهان يقبلون على رسوم الزهور
في منسوجاتهم .



ولا يفوتنا أن التطريز معروف في إيران منذ العصور القديمة . وقد أشار
الرحالة الإيراني ناصر خسرو الى شارع في إصفهان اسمه شارع الطرازين ،
نسبه الى التجار الذين كانوا يسكنونه . كما أن الرحالة البندقي ماركو پولو ذكر
مهارة السيدات بمدينة كرمان في تطريز المنسوجات الحريرية برسوم الطيور
والحيوان والأشجار والزهور . وقد شهد بعض الرحالة الأوربيين بين القرنين
التاسع والحادي عشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسابع عشر بعد الميلاد)
ما يؤيد قول ناصر خسرو وماركو پولو عن إبداع المنسوجات الإيرانية المطرزة .
وفضلا عن ذلك فإن بعض نماذج الأقمشة المطرزة لا تزال باقية حتى اليوم
وأكثرها يرجع الى القرنين الماضيين ، وأهم أنواعها سراويل النساء وكانت

تصنع من القطن وتطرز فيها بالحرير رسوم الزهور وما الى ذلك من الزخارف النباتية .

والواقع أن المصادر الأدبية والتاريخية تتحدث عن الأقمشة الإيرانية المطرزة منذ العصر السلجوقي ؛ ولكننا لا نعرف منسوجات إيرانية مطرزة تطريزا زخرفيا صحيحا قبل عصر الدولة الصفوية . والمعروف أن الأعلام والخيام في العصر التيموري كان يعنى بتطريزها عناية خاصة . ومما يدل على ازدهار التطريز في العصر الصفوي قطعة محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست ؛ وترجع الى القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) . وفيها رسم وليمة في الهواء الطلق ، جمعت زهاء أربعين شخصا يتوسطهم الأمير (انظر شكل ١٢٤) ؛ ويحيط بهذا الرسم إطار فيه رسوم ملائكة مجنحين .

التحف المعدنية

أتقن الفنانون الإيرانيون صناعة التحف المعدنية قبل الإسلام . وظلت لهم المكانة السامية في هذه الصناعة بعد أن أصبحت بلادهم جزءا من العالم الإسلامي . وقد كتب ابن الفقيه الهمداني في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) يصف مهارة الإيرانيين في إنتاج التحف المعدنية : «ولفارس فضل في اتخاذ الآلات الظرفية المحكمة من الحديد حتى لقد قال بعض الحكماء لما وقف على أشياء ظرفية عند بعض الملوك من آلات فارس : لقد ألان الله عز وجل هؤلاء القوم الحديد وسخره لهم حتى عملوا منه ما أرادوا فهم أحذق الأمة بالأغلال والأقفال والمرايا وتطبيع السيوف والدروع والجواشن ... »^(١)

والواقع أن التحف المعدنية الساسانية عليها مسحة من القوة والعظمة قل أن توجد في تحف معدنية أخرى . وخير دليل على ذلك ما وصل إلينا من الصواني والأطباق الذهبية والفضية ذات الزخارف البارزة . وأكثر هذه التحف عثر عليها في جنوبي روسيا وشمالى إيران ، وهى محفوظة الآن في متحف الأرميتاج بمدينة لينينغراد .

في فجر الإسلام

وطبيعى أن صانع التحف المعدنية فى الإسلام لم يقبل على عمل التماثيل ، على النحو الذى نعرفه فى الفنون الغربية ، حيث ورث الفنانون الأساليب

(١) أظفر كتاب البلدان لابن الفقيه ص ٢٥٤

الفنية الاغريقية والرومانية، وظل الجسم الانساني عندهم أروع آيات التعبير الفني وأعظمها على الإطلاق^(١).

ولدينا صنفان من التحف المعدنية يمكننا اعتبارها حلقة الاتصال بين الطراز الساساني والطرز الاسلامية في إيران؛ فإن بعض التحف من هذين الصنفين يرجع الى العصر الساساني في القرنين الخامس والسادس بعد الميلاد، وبعضها يرجع الى بداية العصر الاسلامي أو الى القرنين السابع والثامن (الأول والثاني للهجرة). هذان الصنفان هما مجموعة من الأباريق البرونزية ومجموعة من تحف معدنية على شكل حيوان أو طائر.

أما الأباريق فذات أشكال مختلفة، ولها في أكثر الأحيان مقبض طويل وصنبور ممتد؛ وقد تزين برسوم حيوانية أو آدمية في مناطق محدودة؛ ولكن الغالب فيها قبل الاسلام بساطة الزخرفة. على أن ما صنع منها في العصر الاسلامي ظل محتفظا بالأساليب الفنية الساسانية الى حد كبير، ولم يدخل عليه إلا شيء يسير من الأناقة ودقة الشكل؛ كما أن الصنبور أصبح في أغلب الأحيان على بدن الأبريق، وليس في فوهته؛ بل اتنا نجد الصنبور في بعض القطع على شكل طائر أو حيوان. وفضلا عن ذلك فإن الزخارف في الأباريق الاسلامية أدق وأصغر حجما وأظرف منظرا.

وفي دار الآثار العربية بالقاهرة إبريق بديع من البرونز كشف أثناء التنقيب عن الآثار بمدينة أبي صير في مصر الوسطى، حيث قتل مروان ابن

(١) نلاحظ، فضلا عن ذلك، أن الفنان الإيراني كان لا يوفق كثيرا في التحف المعدنية إلى إبراز الميزة الفنية الأساسية في قومه وهي الإحساس الشديد بحال الألوان والنجاح في الجمع بينها جميعا بفيض بالهجة والحياة، كما يتجلى في الآثار الفنية التي خلفها المصورون والحرفيون والنساجون في إيران.

محمد آخر خلفاء بني أمية . وبدن هذا الابريق كروي ومزين بنقوش تمثل عقوداً ، في باطنها دوائر ، وتحت الدوائر رسوم حيوانات وطيور . ورقبة الابريق مستقيمة ومزينة بدوائر متماسة وبزخارف نباتية مخزّمة^(١) . والصنبور على شكل ديك كبير مبسوط الجناحين ومشدود الجسم . وهذا الابريق بديع الشكل وجميل بزخارفه المحفورة والمخرّمة ، مما حمل علماء الآثار الاسلامية على اعتباره تحفة ملكية ، وعلى نسبته الى الخليفة مروان الثاني الذي لقي حتفه في نفس المكان الذي عثر فيه المنقبون على هذا الابريق .

أما التحف المعدنية المصنوعة على شكل حيوان أو طائر فقد كانت ساسانية الروح ، وإن نسب أكثرها الى بداية العصر الاسلامي^(٢) . وهي مباخر أو آنية للماء على شكل بطة أو ديك أو غزال أو حصان أو أسد (انظر شكل ١٣٩) .

ولعل أبداعها بطنان من مجموعة بو برنسكي في متحف الأرميتاج بلينينغراد ، أحدهما من العصر الساساني والأخرى من فجر الاسلام . وتمتاز الأولى بأنها ملساء ، بينما سطح الثانية مملوء بالخطوط والثنايا والأجزاء البارزة أو المنخفضة . وثمة تحفة أخرى من هذا الصنف كانت محفوظة في مجموعة اندجودجيان Indjoudjian وهي على شكل ببغاء^(٣) ، زخارفها تشبه الرسوم التي عرفناها على خرف « جبرى » ، مما يحملنا على نسبة هذه التحفة الى القرن الرابع أو الخامس الهجرى (العاشر أو الحادى عشر الميلادى) .

(١) انظر اللوحين ١٢٣ و ١٢٤ ، الأشكال ١٣٦ و ١٣٧ و ١٣٨

(٢) قارن A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٧١ ، حاشية ١

(٣) هذه التحفة في مجموعة الميوجان بوتري Jean Pozzi ، باريس .

وتذكرنا هذه المباحر^(١) أو الأواني المجسمة بالأواني النحاسية والبرونزية التي صنعها الفاطميون على شكل الحيوان والطير، كما تذكرنا بالآنية التي نقلها الأوروبيون عن الشرق في العصور الوسطى، وكانوا يصنعونها من النحاس الأصفر على شكل فارس أو حيوان أو طائر ليستخدمها رجال الدين في الطقوس الكنسية، وكانت تسمى «اكوامانيل».

وفضلا عن ذلك فقد استعملت أشكال الحيوانات المجسمة، بعد ذلك، في ضرب من التحف الشمعد والأباريق ينسب إلى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي)، وقد تكون بعض هذه القطع أقدم من ذلك؛ لما نراه فيها من قرب العهد بالروح الساسانية في الشكل والزخرفة.

ومن التحف المعدنية التي تنسب إلى إيران والعراق في القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) مرايا من البرونز، تشبه المرايا الصينية، وعليها زخارف بارزة تمثل فرعا نباتيا يحف به من الجانبين رسم أبي الهول، وحول هذه المجموعة شريط دائري من الكتابة الكوفية، أو عليها رسوم آدمية وحيوانية أخرى تبدو فيها مهارة الفنان في إعداد الزخرفة لشغل المساحة الدائرية.

(١) الواقع أن الفنانين الإيرانيين أصابوا توفيقا عظيما في تنويع أشكال هذه المباحر فكان منها الكبير والصغير والاسطوانى والمكعب والمستدير والمكشوف وذو الغطاء المخترم وما إلى ذلك. انظر E. Kühnel : Islamische Räuchergerät في مجلة متاحف برلين، أغسطس وسبتمبر سنة ١٩٢٠ ص ٢٤١ — ٢٤٩ (Berliner Museen, Berichte aus den Preussischen Kunstsammlungen XLI. Jahrgang. Heft 6).

A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٨٦

(٢) انظر كتابنا «كنوز الفاطميين» ص ٢٣٣ — ٢٣٨

وكان جل هذه المرايا من البرونز أو الصلب ؛ ول بعضها مقبض ، وللبعض الآخر حلقة تتصل بجزء بارز في وسط السطح ذي الزخرفة (انظر شكل ١٤٤) .
كما أن الفنانين الإيرانيين في ذلك العصر صنعوا مبانر مختلفة الشكل ، بعضها ذو زخارف منحrome ، وفي بعضها أشكال حيوانات صغيرة^(١) . وصنعوا كذلك المسارج والهواوين^(٢) والسلطانيات ذات الأشكال الأنيقة .

والواقع أن جل ما نعرفه من التحف المعدنية الإيرانية بين القرنين الثالث والسادس بعد الهجرة (التاسع والثاني عشر بعد الميلاد) عثر عليه في خراسان وهمدان والري وسمرقند ؛ وزخارفه من رسوم الحيوان^(٣) والفروع النباتية والكتابة الكوفية ؛ وكلها محفورة بدقة تناسب جمال الشكل ؛ على أن ما يملوها من الصدا في الوقت الحاضر يمنع ظهور التباين بين الزخارف والمساحات التي لا رسم فيها .

ولكن ثمة بعض تحف لا يزال لها جمالها الأول ؛ ومنها عدد من الصواني في كل منها موضوع زخرفي يتوسط قاع الصينية وتحيط به موضوعات أخرى محفورة على هيئة دوائر ذوات مركز واحد (انظر شكل ١٤٣) .

(١) كانت تماثيل هذه الحيوانات الصغيرة توجد ، فضلا عن ذلك ، فوق مظلات الأمراء ، وعلى مقابض الأواني أو المسارج . كما كانت هناك تماثيل آدمية صغيرة تزين بها جوانب العلبات المعدنية ، على نحو ما نرى في علبسة محفوظة في مجموعة ستورا Stora ومؤرخة من سنة ٥٩٣ هـ (١١٩٧ م) انظر An illustrated Souvenir of the Exhibition of Persian Art (London 1931) ص ٢٠ .

(٢) كان بعض الهواوين جابل المنظر بديع الزخارف ولم يكن استعمال الهاون في سحق البهار في البيوت فقط ، بل كان رجال الطب يكثر من استخدامه في سحق الأدوية (انظر شكل ١٥٠) .

(٣) من الرسوم التي ذاع استخدامها رسم فرس ذي جناحين لعله البراق الذي قيل إنه كان مطية النبي عليه السلام في الاسراء والمعراج .

في عصر السلاجقة

كان للتحف المعدنية في عصر السلاجقة القوة والجلال اللذان امتازت بهما الصناعة الساسانية، واللذان كانا يناسبان طبيعة السلاجقة أنفسهم ؛ كما كان لها في بعض النواحي الأخرى دقة وظرف يناسبان اعتناقهم الدين الاسلامي وغرامهم بالحديد بالأدب والفن الإيرانيين ؛ فقد خلف لنا هذا العصر بعض الأواني البرونزية ذات المظهر القوي ، وإلى جانبها تحف من الفضة والذهب ، تلفت النظر بثروتها الزخرفية ورسومها الدقيقة المطعمة أو المفرغة في سطح الاناء . وفي المتاحف والمجموعات الأثرية الخاصة — ولا سيما مجموعة المستر رالف هراري — تحف كثيرة من هذا النوع ؛ وتشمل عددا كبيرا من الكؤوس واللعب الصغيرة والمباخر والأباريق والملاعق والأجزاء المعدنية من عدة الفرس . وعليها زخارف دقيقة من رسوم الحيوانات والطيور التي ألفناها في فنون إيران ، فضلا عن الكتابات الكوفية الأنيقة وبعض الرسوم الآدمية .

واستخدم الفنانون شتى الأساليب الصناعية في عمل هذه الزخارف فكان بعضها محفورا ، وبعضها مفرغا ، وبعضها وثيق الصلة بأسلوب « النيلو » ؛ وهو أن يحفر الرسم على اللوحة من الفضة ، أو الفضة المزوجة بالذهب ، ثم يصب في خطوطه المحزوزة مركب مرتفع الحرارة من النحاس والرصاص والبودق والكبريت وملح النشادر ، وبعد برود هذا المركب وتلميع اللوحة يصير فيها تطعيم أو « تكفيت » أسود على أرضية فاتحة ، ويزداد بذلك الرسم دقة ووضوحا . وفضلا عن ذلك كله فقد كان في بعض تلك القطع زخارف بارزة وأخرى مذهبة أو بالمينا .



ولكن أسلوباً جديداً في زخرفة التحف المعدنية نشأ على يد الصناع المسلمين في بلاد الجزيرة وفي إيران، ثم بلغ غاية الدقة والاتقان في منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وهو تطبيق البرونز والنحاس أو تنزيلهما (تكفيتهما) بالفضة والذهب . والمعروف أن التطبيق أو الترصيع أو التركيب أو «التكفيت» طريقة في الزخرفة، قوامها حفر رسوم على سطح معدن أو خشب ثم ملء الشقوق التي تؤلف هذه الرسوم بقطع أخرى من مادة أغلى قيمة .

وإذا تذكرنا أن الصناع كانوا ينتقلون من بلد إلى آخر، وأن إيران وبلاد الجزيرة كانتا في معظم الأحيان في يد أسرة مالكة واحدة ، أدركنا صعوبة تمييز التحف المعدنية المطبقة بالفضة والذهب في إيران من التحف التي صنعت في الموصل ، اللهم إلا إذا دلت كتابة تاريخية في التحفة على محل صناعتها ، وهذا نادر . أما الزخارف المطبقة أو المكففة في هذه التحف فقوامها أشرطة من رسوم دقيقة فيها حيوانات وفيها كتابات باللغة العربية وفيها صور آدمية لأشخاص قصيري القامة ذوي عمام وملايس عربية وأحزمة في وسطهم . وقد يكون في الأشرطة جامات بها مناظر صيد أو طرب أو فروسية .

ولا يزال أبداع مثال لهذه الصناعة إناء من مجموعة بوبرنسكى Bobrinsky في متحف الارميتاج ، عليه كتابة عربية تثبت أنه صنع سنة ٥٥٩ هجرية (١١٦٣ م) في مدينة هراة على يد صانع اسمه محمد بن عبد الواحد ،

وطبقه صانع آخر اسمه حاجب مسعود بن أحمد النقاش بهراة^(١)، وذلك لأحد كبار التجار الإيرانيين المنسوبين إلى مدينة زبخان . وزخارف هذه التحفة الثمينة مطبقة بالفضة والنحاس الأحمر، وتتكون من أشرطة أفقية فيها مناظر موسيقى ورقص وطرب وشراب وصيد وبينها كتابات عربية ، كوفية ونسخية، وتنتهي بعض قوائم الحروف فيها برؤوس آدمية وحيوانية^(٢) (انظر شكل ١٤٠) .

وثمة بعض قطع أخرى عليها كتابات وإمضاءات^(٣) وتدل كلها على ازدهار صناعة التحف المعدنية في شرق إيران، ولا سيما في هراة؛ كما اشتهرت بهذه الصناعة مدن أخرى مثل إصفهان وهمدان وشيراز .

ومن المرجح أن طراز مدينة الموصل في صناعة التحف المعدنية قد نقل بعض أساليب هذه الصناعة عن إيران . بل الواقع أن الفرق بين الطراز الإيراني والطراز الموصل لا يزال غير واضح كل الوضوح؛ وقد مر بنا أن التمييز بينهما أمر غير يسير؛ ولكن المعروف أن بعض الصناعات التي جاءت لإمضاءاتهم على تحف من صناعة الموصل لهم أسماء ذات مسحة إيرانية، مما يجعلنا على أن نتساءل هل هاجر هؤلاء الصناع من إيران إلى بلاد الجزيرة، وأتيح لهم أن ينتجوا فيها أبدع التحف المعدنية في الفن الإسلامي . ومن

(١) ليست هذه التحفة هي الوحيدة التي يظهر من الإمضاءات الموجودين عليها أن الرسام الذي رسم زخرفتها والفنان الذي عمل في تطبيق هذه الزخرفة كانا شخصين مختلفين . انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٨٩ حاشية ٤

(٢) كتب الأستاذ فيسلافوسكي Veselovsky رسالة طويلة عن هذا الاناء؛ ولكنها باللغة الروسية، وقد ظهرت في سنت بطرسبرج سنة ١٩١٠

(٣) راجع A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٤٩٠ — ٢٤٩١

المحتمل أن الفنانين الإيرانيين فروا من وجه المغول في بداية القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) . ونزحوا الى الغرب في العراق ، كما فر الفنانون من العراق في منتصف القرن السابع وبلحوا الى مصر وسورية .

والمعروف أن الصور في المخطوطات قد تكون عنصرا نافعا في معرفة الاقليم الذي تنسب اليه بعض التحف المعدنية والعصر الذي صنعت فيه ؛ ولكننا لا نستطيع أن ننتفع بها في هذا الصدد إلا فيما يلى القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) الذي ترجع اليه أقدم المخطوطات المصورة المعروفة .

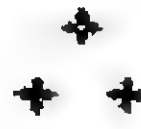
والحق أننا نعرف بوساطة الصور في المخطوطات أشكال بعض التحف المعدنية التي لم تصل إلينا نماذج منها . ومن ذلك مبخرة كانت معروفة في القرنين التاسع والعاشر بعد الهجرة ^(١) (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) .

كما أن التحف الخرفية التي وصلتنا قد تساعدنا أحيانا في معرفة أشكال التحف المعدنية ؛ لأن العلاقة كانت وثيقة بينهما ؛ ولا غرو فقد كان بعض التحف من الخرف يمكن استخدامه في نفس الغرض الذي استخدمت فيه التحف المعدنية ؛ ولكننا نعلم أن طبيعة المادة التي تصنع منها التحفة كان لها أثر كبير في تشكيلها .

وطبيعى أن ازدهار صناعة تطبيق التحف المعدنية لم يقض على أسلوب الزخرفة بالرسوم البسيطة المحفورة ؛ فقد ظل هذا الأسلوب الصناعى الأخير

(١) انظر المصدر السابق ج ٣ شكل ٨٠٦ ؛ و Martin : Miniature Painting

يتطوّر في سبيل الاتقان ، كما يظهر من مجموعة كبيرة من الأواني والأباريق التي ترجع إلى النصف الثاني من القرن السادس وإلى القرن السابع بعد الهجرة (النصف الثاني من القرن الثاني عشر وإلى القرن الثالث عشر بعد الميلاد) والتي لا تطبق فيها ؛ وإنما زينت برسوم حيوانات متقنة وفروع نباتية دقيقة ووريدات جميلة متزنة ، فضلا عن الكتابات الكوفية ، على نحو ما نرى في بعض أواني المياه ذات الزخارف المحفورة والبارزة بعض البروز (انظر شكل ١٤٨) .



وقد عثر حديثا على شماعة من البرونز في مدينة الري تشبه شماعة العصر الفاطمي بعض الشبه ، بقاعدتها ذات ثلاثة الأرجل ورقبتها الأسطوانية^(١) ؛ ولكنها تمتاز عنها بأنها غنية بزخارفها المخزومة والمحفورة ، وبأنها أطول وأخف وزنا (انظر شكل ١٥١ و ١٥٢) .

في عصر المغول وعصر بني تیمور

على أن سقوط الخلافة العباسية سنة ٦٥٦ هـ (١٢٥٨ م) كان سببا في انتقال صناعة التحف المعدنية إلى سورية ومصر ؛ ولكن الركود الذي أصابها في إيران كان مؤقتا ؛ فلم يلبث أن عاد إلى هذه الصناعة ازدهارها على يد التيموريين في القرنين الثامن والتاسع بعد الهجرة (الرابع عشر والخامس عشر بعد الميلاد) ؛ وامتازت بالأناقة والتهذيب في أشكال الأواني ، كما تطوّرت الزخارف وأصبحت الصور الآدمية أدق رسما وظهرت في ملابس

(١) انظر كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ٢٣٩ — ٢٤١

الأشخاص الأساليب الإيرانية، كما أصبحت الزخارف الكتابية إيرانية بعد أن كانت في العصور السابقة عربية كوفية .

وقد ازدهرت في شمال غربى إيران أو في أرمينية مدرسة في إنتاج التحف المعدنية المزينة بالزخارف المحفورة والمطبعة بالنحاس والفضة . وتنسب آثار هذه المدرسة الى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثانى عشر والثالث عشر بعد الميلاد) ، وأهمها آنية ذات أضلاع وشماعد عليها تماثيل بارزة ، معظمها يمثل الأسد أو الصقر . ومن أبداع هذه التحف شمعدان في مجموعة المستر رالف هرارى (أنظر شكل ١٤٥) .

وقد استخدمت الزخارف البارزة في بعض التحف الفنية الإسلامية ، كما نرى على إبريق محفوظ في متحف الهرميتاج ، ويرجع الى القرن الثالث أو الرابع الهجرى (التاسع أو العاشر الميلادى) . ولهذا الإبريق ثلاث أرجل تشبه الطيور في شكلها ، أما هيئته العامة فتذكر بمشكاوات المساجد^(١) .

وقد عثر على كثير من التحف المعدنية في مدينة همذان سنة ١٩٠٨ ، محفوظ الآن في متحف قصر جلستان بعاصمة الامبراطورية الإيرانية .

وثمة صلة وثيقة بين هذه التحف وبين منتجات المدرسة الفنية في مدينة الموصل ؛ وقد يكون السر في ذلك رحيل بعض الفنانين من الموصل الى إيران ، ويحتمل أن الصناع الإيرانيين عنوا بتقليد الآثار الفنية الموصلية تقليدا دقيقا ، كما يظهر لنا في صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة من القرن السابع الهجرى^(٢) (الثالث عشر الميلادى) .

(١) انظر V. Smirnov : Argenterie orientale اللوحة ٧٢

(٢) انظر اللوحة ١٤٢ شكل ١٥٧

ومن أبداع التحف المعدنية الإسلامية التي يمكن نسبتها الى عصر المغول الإثاء الكبير الذي يعرف باسم « معمدانة سان لوى » Baptistère de Saint Louis ؛ لما يقال من أن أولياء العهد في فرنسا كانوا يعتمدون فيه منذ لويس التاسع (١٢١٥ - ١٢٧٠ م) . وهذه التحفة النفيسة محفوظة الآن في متحف اللوفر . وقوام زخرفتها رسوم مطبقة بالفضة ، بينها صور آدمية مغولية السحنة وشيطان بهما صور حيوانات متتابعة^(١) . وعليها أمضاء صانعها : « محمد بن الزين » . وأكبر الظن أنها ترجع الى نهاية القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى) .

والواقع أن صناعة التحف المعدنية في إيران بلغت عصرها الذهبى في نهاية القرن السابع وفى القرن الثامن بعد الهجرة (نهاية الثالث عشر وفى القرن الرابع عشر بعد الميلاد) . وحسبنا للدلالة على ذلك الأباريق الجميلة التى كانت تصنع فى شمال غربى إيران ، وتمتاز ببدنها المصلم الذى تغطيه الأشرطة والجحاشات أو المناطق ذات الرسوم الآدمية والحيوانية والكتابية على أرضية من السيقان والفروع النباتية المطبقة بالفضة والذهب . وصفوة القول أن التحف التى وصلتنا من هذا العصر تلفت النظر بما فى زخارفها من أناقة واتزان ؛ فضلا عن أننا نجد أنها لا تختلف عما سبقها من التحف الإيرانية الإسلامية فى خلوها من اسم الصانع أو البلد أو صاحب التحفة ، على عكس التحف المصنوعة بعد نهاية القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) . ومن أنفس التحف المعدنية المطبقة فى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) شمعدان فى مجموعة المستر رالف هرارى (أنظر شكل ١٥٥) .

وهو مطبق بالذهب والفضة، وله هيئة الشماعد التي امتاز بها العالم الاسلامى منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) : قاعدة أسطوانية، فوقها رقبة صغيرة أسطوانية أيضا . وزخارف هذا الشمعدان دوائر وجامات ذات أربعة فصوص، ورسومها إما هندسية أو زهور محورة عن الطبيعة . وعليه كتابة تدل على أنه صنع سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) على يد صانع شيرازى اسمه محمد بن رفيع الدين .

ومنها كذلك طست من النحاس نجمي الشكل وذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب من القرن السابع أو الثامن الهجرى (الثالث عشر أو الرابع عشر الميلادى) . وهذه التحفة محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك (انظر شكل ١٥٦) . وقوام الزخرفة فيها وريدة في وسطها ، تمتد منها خطوط الى الحافة ، فتكون مناطق مملوءة بالرسوم الآدمية والفروع النباتية والزهور .

والملاحظ أن الفروق تزداد ظهورا بين التحف المعدنية في إيران والعراق ومصر، منذ القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) . ومما يلفت النظر في التحف الايرانية أنها خلت من الأشعرة (الرنوك) التي كانت تزين معظم التحف التي صنعت للمالك في مصر . والواقع أن هذه الرنوك ميزة من ميزات الطراز المملوكى في وادى النيل^(١) .

وقد تطورت صناعة تطبيق التحف المعدنية في نهاية القرن التاسع وبداية القرن العاشر بعد الهجرة (الخامس عشر وبداية السادس عشر بعد الميلاد) ، فأصبحت الزخارف المفضلة هي الخطوط والرسوم الهندسية المتصلة

(١) راجع L. A. Mayer : Saracenic Heraldry

على أرضية من فروع نباتية دقيقة ، والواقع أن معظم التحف المعدنية التي وصلتنا من نهاية العصر التيمورى تبدو عليها مسحة من الاضمحلال ؛ ولكن أكبر الظن أن هذا راجع الى فقد النماذج الطيبة من هذه التحف^(١) ؛ فقد كانت سائر الفنون زاهرة في هذا العصر ؛ وكان صناع الأسلحة ينتجون منها أحسن الأنواع ، فغير محتمل أن يكون صناع التحف المعدنية وحدهم هم الذين طرأ على أساليبهم الفنية الضعف والاضمحلال .

وقد انتقل الأسلوب الإيراني في صناعة التطبيق الى مدينة البندقية على يد صناع من الإيرانيين هاجروا اليها ؛ ومنهم محمود الكردي الذي اشتغل بها في بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى) ؛ كما انتقل كذلك الى الهند بفضل الحوار وانتقال الصناع والفنانين^(٢) .

في العصر الصفوى

والمعروف أن صناعة التحف المعدنية ظلت زاهرة في عصر الدولة الصفوية (٩٠٧ - ١١٤٨ هـ ، أى ١٥٠٢ - ١٧٣٦ م) ؛ ولكن الآثار الباقية من ذلك العصر قليلة ويمكننا بواسطتها أن نلاحظ التطور الذى طرأ على الزخارف وجعلها تمثل الروح التى نعرفها في سائر ميادين الطرز الإيرانية في العصر الصفوى ؛ فقد غلبت على التحف المعدنية في هذا العصر رسوم الفروع النباتية والصور الآدمية والحيوانية التى تذكر بما يزين السجاجيد

(١) لا يفوتنا أيضا أن كثيرا من التحف كانت تصمرو يعاد تشكيلها ، عند ما يصبح شكلها الأول غير مألوف .

(٢) يمكننا أن نعتبر الطراز الإيراني البندقى والطراز الإيراني الهندى ذيلين لصناعة التحف المعدنية في إيران ، لتأثرهما بالأساليب الإيرانية تأثرا شديدا ، ولكننا نؤثر ألا نعرض لهما هنا ؛ لأن مبداهما كان بعيدا عن إيران بعد أن ثبتت حدودها الجغرافية على يد الأسرة الصفوية .

وصور المخطوطات . وقلّ استخدام الأشرطة الزخرفية وصار سطح التحفة مغطى برسوم متصلة كأنها الوشى أو التطريز؛ وفيها بحور أو مناطق ذات زخارف صغيرة الحجم أو كتابة قد يكون فيها اسم الصانع .

والواقع أن التحف المعدنية في العصر الصفوي امتازت بأناقة شكلها وبأن أكثر ما نراه عليها من الكتابة يكون باللغة الفارسية من شعر أو نصوص تاريخية ، كما أننا نجد أسماء الأئمة الاثني عشر على عدد كبير منها . وفضلا عن ذلك فإن النحاس الأصفر المستعمل فيها أكثر لمعانا وميلا الى اللون الذهبي ، أما النحاس الأحمر فانه يبيض بالقصدير تقليدا للون الفضة .

وقد ظهرت أبهة العصر الصفوي في كثير من الأواني التي كانت ترصع بالذهب والأحجار النفيسة والتي لا يزال بعضها محفوظ في متحف طوبقابوسراي باستانبول ، ولعله مما غنمه السلطان سليم في حروبه مع الشاه اسماعيل الصفوي ، مما يجعل تاريخ صناعته قبل سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) .

وكانت الأبواب والصناديق تزين بصفايح من الصلب ذات زخارف تمثل أناقة الفن . ودقة الزخارف في ذلك العصر ^(١) (انظر شكل ١٦٢) . والواقع أن جمال الفروع النباتية والأرابسك ظل محفوظا في التحف المعدنية الإيرانية الى العصور الأخيرة .



وقد كان الفنانون الإيرانيون يصنعون التحف من الذهب والفضة ، فيتخذون منهما الأواني والحلي ؛ ولكن ما وصلنا في هذا الميدان قليل جدا ، لأن التحف الذهبية والفضية كانت تصهر ويعاد تشكيلها .

على أن القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين به قرطان ذهبيان^(١) فيها زخارف محفورة ومخزومة تمثل أرنبين متواجهين وغريفونين متقابلين . كما أن متحف بناكي في أثينا ومعهد الفنون في مدينة ديترويت Detroit وبعض المجموعات الفنية الخاصة ، بها بعض قطع الحلى الإيرانية من خواتم وأسورة وأقراط وما الى ذلك ، مما ينسب في معظم الأحيان الى القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثاني عشر والثالث عشر بعد الميلاد) .

ولكن من أبداع المتحف المصنوعة من الفضة في إيران صينية صنعت بأمر ملكة لتقديمها الى السلطان الب أرسلان الساجوقى ، ومحفوظة الآن في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston ، ومؤرخة من سنة ٩٥٤ هـ (١٠٦٦ م) وعليها اسم صانعها : حسن القاشانى ، وفي وسطها وعلى حافتها كتابة بالخط الكوفي الكبير^(٢) ، أما زخارفها فمن رسوم الحيوان والفروع النباتية (انظر شكل ١٤١)

كما أن مجموعة المستر رالف هرارى بها عدد من المتحف الفضية التي كشفت حديثا وتنسب الى القرن السادس الهجرى (الثاني عشر الميلادى) . وفيها مباخر وعلبات صغيرة وقنينات لماء الورد وما الى ذلك ، مما يمتاز بزخارفه

(١) راجع E. Sarre : Die Erwerbung einer in Südrussland gebil- deten Sammlung aus islamischer Zeit. (١٩٠٧ — ١٩٠٨) من Amtliche Berichte aus den königlichen Kunstsammlungen

ص ٦٨ — ٧١

(٢) راجع Répertoire Chronologique d'Epigraphie Arabe ج ٧ رقم

٢٦٦١ ص ١٦٤

الدقيقة المكونة من رسوم حيوانات متتابعة أو متواجهة ومن فروع نباتية جميلة جدا وعبارات بالخط الكوفي^(١) (انظر شكل ١٤٢) .

أما العصر الصفوي فقد امتاز بعدد وافر جدا من الأواني الفضية والذهبية التي أعجب بها الرحالة في قصور الشاه ورجال البلاط ، على أن قيمة مثل هذه التحف مادية أكثر منها فنية .

الأسلحة

كانت إيران منذ العصور القديمة من أعظم المراكز الفنية شأنًا في صناعة الأسلحة بالشرقين الأدنى والأوسط . وطبعي أنها تأثرت في هذا الميدان — كما تأثرت في كثير من الميادين الفنية الأخرى — بالأساليب الصناعية عند الأمم المجاورة ، وأتيح لها أيضا أن تؤثر في تلك الأساليب . ومن ثم كانت العلاقة الوثيقة بين الأسلحة الإيرانية وما استعمله القوم من أسلحة في القوقاز وآسيا الوسطى والهند وبلاد العرب وتركيا ومصر والروسيا .

ولكن ما وصل إلينا من الأسلحة الإيرانية الأثرية نادر جدا ، ولسنا نكاد نعرف أى قطعة من العصر الاسلامي قبل نهاية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) . على أن بعض الصور التي كشفت في حفائر مدينة طرغان بآسيا الوسطى تحتوي على رسوم أسلحة تدلنا على بعض ما كان مستعملا في بداية العصر الاسلامي^(٢) . وفضلا عن ذلك فاننا نعثر في صور بعض

(١) أنظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥٠١ — ٢٥٠٣

(٢) أنظر A. von Le Coq : Bilderatlas zur Kunst und Kultur-

geschichte Mittelasiens ص ١٢

المخطوطات الإيرانية في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) على رسوم أسلحة لم تصل إلينا أى نماذج منها^(١). أما المدة المحصورة بين نهاية القرن الأول الهجرى وبداية القرن السابع فالتنا لانكاد نعرف عن الأسلحة فيها شيئا يستحق الذكر، اللهم إلا أن شمال شرق إيران كان مشهورا بالأسلحة النفيسة وأن المصادر الصينية تذكر أن أمير سمرقند سنة ٩٥ هـ (٧١٣ م) أرسل كمية من السلاح بين الخزية التي كان يدفعها^(٢).

ولعل أقدم ما نعرفه من الأسلحة الإيرانية درع حديدى محفوظ بالمتحف الحربى Zeughaus في برلين، ودرع فرس بالمتحف الحربى في باريس^(٣)، وهما من القرن التاسع الهجرى (الخامس عشر الميلادى) ثم جزء من درع فرس محفوظ بمتحف علم الشعوب في ميونخ، ويرجع الى القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى). وثمة قطع أخرى من القرن العاشر محفوظة الآن بمتاحف الأسلحة الشهيرة ولا سيما في برلين وتورينو.

(١) لعل أكبر المجموعات من الأسلحة الإيرانية في العصر الصفوى ما غنمه السلطان سليم الأول في حربه مع الإيرانيين حين استولى على تبريز سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤)؛ وقد نقله الى استانبول ولا يزال محفوظا مع سائر الأسلحة التي غنمها في سائر فتوحه والتي تراها اليوم في المتحف الحربى التركى وفي متحف طوبقايوسراى.

(٢) انظر A Survey of Persian Art ج ٣ ص ٢٥٥٨؛ و L. Beck:

Geschichte des Wissens ج ١ ص ٢٦١

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٠٥ ولوحة ١٤٠٦

ولوحة ١٤٠٧

وقد كانت الأسلحة في العصر الصفوي تطبق (تكفت) بالفضة والذهب وتزين بالرسوم الجميلة، وفي بعض الأحيان بالأحجار الكريمة أو النادرة . ومن أمثلة ذلك درع مغولي في متحف طوبقابو سراي باستانبول، مكون من ترسين مستديرين أحدهما للصدر والآخر للظهر فضلا عن قطع أخرى للرقبة والبطن . والترسان من الصلب وعليهما آيات قرآنية مطعمة بالذهب^(١) .

وظهر في ذلك القرن نوع جديد من الدروع اسمه « جهار آينه » أي المرايا الأربع^(٢) . ويكون من أربع صفائح كبيرة من الحديد متصلة بوساطة « مفصلات » واحدة هذه الصفائح لحماية الصدر والأخرى للظهر بينما الاثنتين الباقيتين للجنبين وفيهما ثقبان كبيران يخرج منهما الذراعان^(٣) . وكثيرا ما كان هذا الدرع يبطن بالحرير ويلبس فوق الزرد . وكانت الصفائح غنية بالمناطق المزينة بالرسوم الجميلة من محفورة ومطبعة بالذهب، فضلا عن بعض الآيات القرآنية التي تتصل بالحرب والنصر . وقد ذاع استعمال هذه الدروع في الهند حتى منتصف القرن الماضي .

أما الخوذات الإيرانية فإن أقدم المعروف منها خوذة كشفت على مقربة من بودابست ، ولا تزال حتى اليوم محفوظة في المتحف الأهلبي المجرى ، وعليها زخارف جميلة محفورة في ثلاث مناطق ، وقوامها فروع نباتية وكتابات كوفية مزهرة ورسوم أزواج متقابلة من طائر العنقاء الخرافي^(٤) . ويشبه

(١) المصدر السابق، لوحة ١٤٠٦ ج .

(٢) انظر P. Steingass : Persian-English Dictionary ص ٤٠٣ .

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٠٨ .

(٤) المصدر السابق ج ٦ لوحة ١٤١١ أ وج ٣ ص ٢٥٦٤ — ٢٥٦٥ وشكل ٨٥٣ .

طراز هذه الزخرفة ما نراه على مجموعة من المنسوجات الإيرانية أو السورية التي ترجع إلى القرن الثامن الهجري^(١) (الرابع عشر الميلادي) . وثمة خوذات أخرى ، أعظمها شأنًا في المتاحف الحربية باستانبول وموسكو وبرلين وفي المتحف الأهلي بكونينهاجن ؛ و يرجع معظمها إلى القرن التاسع والعاشر بعد الهجرة (الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد) .

وفي متحف بورت دي هال Porte de Hal بمدينة بروكسل خوذة نصف كروية ، وعلى حافتها السفلى مناظر صيد مطبقة بالذهب وكتابة تدل على أنها من عمل صانع اسمه حاجي سنة ١١١٢ هـ (١٧٠٠ م) . وقد احتفظ الإيرانيون بهذا النوع من الخوذات (أنظر شكل ١٦٦) حتى القرن الماضي . وفي القسم الإسلامي من متاحف برلين درقة من الحديد ترجع إلى النصف الثاني من القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) ، وقوام زخارفها المحفورة رسوم وريقات شجر وأخرى حلزونية الشكل^(٢) . كما أن في متحف تاريخ الفن بمدينة فيينا درقة أخرى من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب ؛ وتنسب إلى القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) كما يظهر من طراز الرسوم الهندسية ورسوم الأرابيسك الدقيقة التي تغطيها (أنظر شكل ١٦١) .

وقد كانت التروس تصنع في بعض الأحيان من أغصان شجر الصفصاف أو التين الملفوف بخيوط الصوف أو الحرير أو الذهب^(٣) . ومن أبدع النماذج

(١) أنظر O. von Falke : Kunstgeschichte der Seidenweberei

شكل ٨٥٣

(٢) A Survey of Persian Art ج ٦ لحة ١٤١٩

(٣) أنظر المصدر السابق ج ٣ ص ٢٥٦٧ — ٢٥٦٨ ؛ وقارن An illustrated

souvenir of the exhibition of Persian Art (London 1931).

المعروفة من هذا الطراز ترس في متحف الأسلحة الملكي بمدينة استوكهلم، ويمتاز هذا الترس بما عليه من رسوم حيوانية ونباتية جميلة^(١).

على أن أبدع التروس الإيرانية المعروفة ترس محفوظ في متحف قصر اروزهاينايا Oruzheinaya بمدينة موسكو، وينسب هذا الترس الى بداية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى)، وعليه إمضاء صانعه: محمد. أما زخارفه فتغلب عليها رسوم الحيوانات المختلفة من أسد ونمر ودب وغزال وقرد وكلب وثعاب وغير ذلك. وحافة هذا الترس مذهبه ومرصعة بالجواهر^(٢).

وقد كانت سيوف الإيرانيين قبل الاسلام قصيرة ومستقيمة، ولم يطرأ عليها بعده تغيير يستحق الذكر. وقد كانت إيران في العصور الوسطى من أهم أقطار العالم الاسلامى فى صناعة نصال السيوف من الصلب والحديد، كما شهد بذلك الجغرافيون والرحالة. على أن ما يعنينا من الناحية الفنية بنوع خاص هو أن هذه النصال كانت تطبق بالذهب والفضة ولا سيما فى بعض الأقاليم الشرقية من إيران. ومن أبدع السيوف الإيرانية المعروفة سيف فى المتحف التاريخى بمدينة درسدن مرصع بالجواهر ويرجع الى نهاية القرن العاشر الهجرى (السادس عشر الميلادى).

وقد ذاع اسم الفنان أسد الله الأصفهاني فى القرن الحادى عشر الهجرى، ووصلتنا بعض النصال المنسوبة اليه، ومنها ما صنع للشاه عباس نفسه. أما سيوف القرن الثانى عشر الهجرى (الثامن عشر الميلادى) فقد تطرق

(١) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٢١

(٢) المصدر السابق ج ٦ لوحة ١٤١٧

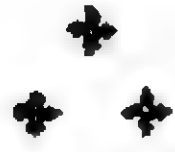
الى صناعتها الانحلال ، وأقبل القوم على تزيينها بالجواهر تزيينا بلغ حد الإسراف في بعض الأحيان .

ولعل أقدم الخناجر الإيرانية المعروفة خنجر عثر عليه في مدينة أوستروده Osterode من أعمال بروسيا الشرقية ، ويظن أنه وصل اليها على يد التتار الذين غزوا تلك الأصقاع سنة ٨١٣ هـ (١٤١٠ م) . ومقبض هذا الخنجر حديدي وعليه آثار تذهيب وفيه زخارف من فروع نباتية ، يدل أسلوبها على أنه من صناعة القرن الثامن الهجري^(١) (الرابع عشر الميلادي) . وقد استعمل الإيرانيون منذ القرن التاسع الهجري خناجر ذات نصال مقوسة قليلا ، كما ذاعت بينهم في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) السيوف والخناجر ذات النصال المقوسة تقويضا ظاهرا (انظر شكل ١٥٩) .

وفي متحف الهرميتاج بعض خناجر إيرانية من القرن الحادي عشر الهجري (السابع عشر الميلادي) تشهد بالثروة الزخرفية العظيمة التي امتازت بها بعض الأسلحة الثمينة في ذلك العصر ، والتي تظهر في رسومها الشبيهة بالمخزومات (الدانتلا) في دقتها وجمالها .

وقد وصلنا اسم فنان من صناع هذه الخناجر . هو أحمد بكلي (أو تكلي) ، الذي نجد إمضاءه على خنجر في متحف طوبقابو سراي باستانبول ، مؤرخ من سنة ٩٣٣ هـ (١٥٢٧ م) وكان من أسلحة سليمان الأول سلطان الدولة العثمانية بين عامي ٩٢٧ و ٩٧٤ هـ (١٥٢١ - ١٥٦٦ م) .

(١) المصدر نفسه ج ٦ لوحة ١٤٢٥ و ١٤٢٨ ، ج ٣ شكل ٨٥٥



ولا يفوتنا قبل إتمام هذا الفصل أن نشير الى ما طرأ على التحف المعدنية الايرانية من ضعف وإضمحلال فى نهاية القرن الحادى عشر وفى القرن الثانى عشر بعد الهجرة (السابع عشر والثامن عشر بعد الميلاد) ، فقد عنى القوم بانتاج الأواني الرخيصة للأسواق وذوى الذوق العادى ، ممن لا يستطيعون أن يدفعوا نفقات التحف الفنية الدقيقة والتي يقضى فيها الصنيع الوقت الطويل ويبذلون الجهود المضنية .

وعلىنا أن نلاحظ أيضا أن التحف المعدنية الاسلامية ظلت عصورا طويلة بدون أن يعنى بجمعها الهواة الغربيون والشرقيون عنايتهم بجمع السجاد أو الأقمشة أو المخطوطات أو الزجاج . ولذا كان المعروف منها لا يكاد يذكر الى جانب ما أنتجه الصنيع فى العصر الاسلامى .

الزجاج والخشب

أما صناعة الزجاج فقديمية في إيران ولا غرو فان هذه الصناعة معروفة في الشرق الأدنى منذ العصور القديمة وقد أشار الكاتب الاغريقى ارستوفان Aristophanes (من كتاب القرن الخامس قبل الميلاد) في إحدى رواياته الى استعمال كؤوس النبيذ من الذهب والزجاج في البلاط الايرانى . كما عثر المنقبون عن الآثار في إقليم لورستان غربى الهضبة الايرانية على بعض أواني من زجاج نصف شفاف ومائل الى اللون الأخضر ، وعلى أسورة من زجاج مطعم بزجاج آخر مختلف الألوان .

ومن أقدم ما نعرفه من التحف الزجاجية الايرانية ذات الشأن صحن من العصر الساسانى وجد في شمالى إيران ومحفور فيه رسم طائر خرافى ، وهو محفوظ الآن في إحدى المجموعات الأثرية الخاصة في طهران .

ومع ذلك كله فان الأرجح أن كثيرا من الأواني الزجاجية التى استعملها الايرانيون القدماء كانوا يستوردونه من سورية ، كما يشهد بذلك نوع التحف الزجاجية التى عثر عليها في حفائر السوس والمدائن .

ولعل أقدم ما نعرفه من الأواني الزجاجية الايرانية في العصر الاسلامى يرجع الى القرنين الثانى والثالث بعد الهجرة (الثامن والتاسع بعد الميلاد) ، ويشبه كثيرا ما عثر عليه المنقبون عن الآثار في سامرة^(١) .

(١) راجع C. J. Lamm: Das Glas von Samarra.

ومن التحف الزجاجية الإيرانية في بخر الاسلام نوع تزيينه زخارف محزوزة من خطوط ودوائر وأشكال هندسية . وقد تمثل تلك الزخارف رسوم طيور أو حيوانات ، كما نرى في طبق مكسور ، يظن أنه وجد في أطلال مدينة الري ، وهو محفوظ الآن في مجموعة ولفريد بكي Wilfred Buckley ، وقوام زخرفته رسم طائر خرافي ^(١) .

ولكن الواقع أن تميز التحف الزجاجية في شتى أنحاء العالم الاسلامي في القرون الأولى بعد الهجرة أمر غير يسير . بل إننا لا نجد فرقا عظيما بين بعض الأباريق الفاطمية من البلور الصخري وإبريق من نفس المادة ، عثر عليه في إيران ^(٢) ، ومحفوظ الآن في مجموعة ولفريد بكي ^(٣) ، سالقة الذكر ^(٤) .

وفي كتركاتدرائية سان ماركو بمدينة البندقية سلطانية من الزجاج الأزرق الفيروزي ، محفور فيها كلمة « نراسان » وقوام زخرفتها رسوم أرائب محفورة . وأكبر الظن أن هذه التحفة من صناعة إيران أو العراق في القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) ^(٥) .

وقد وجدت في مدينة الري بعض نماذج أخرى من التحف الزجاجية ترجع الى القرنين الرابع والخامس بعد الهجرة (١٠ - ١١ م) .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٤٠ ح .

(٢) راجع كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ١٨٧ وما بعدها .

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٤١ أوب .

(٤) انظر W. Buckley : Two glass vessels from Persia في Burlington Magazine

(سنة ١٩٣٥) ص ٦٦ - ٧١ .

(٥) راجع C.J. Lamm: Mittelalterliche Gläser und Schnitarbeiten

ج ١ ص ١٥٨ - ١٥٩ ، ج ٢ لوحة ٥٨ .

ثم ازدهرت بعد ذلك صناعة الزجاج في إيران ، وصارت تصنع منها التحف المختلفة الأشكال ، ونجح الصناع في الوصول إلى ضرب من الزجاج الأبيض المضغوط يقلدون به البلور الصخري الذي كان يستعمل في مصر على يد الفنانين في الدولة الفاطمية . واستخدم الزجاجون الإيرانيون شتى أنواع الصناعة في الزخرفة ، من ضغط وحفر وبروز وأسلاك ملفوفة ، وكانوا يصنعون التحف الزجاجية الصغير على شكل حيوان ، كما يظهر من سمكة زجاجية صغيرة عثر عليها المنقبون في مدينة الري . أما موضوعات الزخرفة فكانت خليطا من الرسوم الهندسية والفروع النباتية والكتابات ورسوم الحيوان^(١) ، بل والرسوم الآدمية في بعض الأحيان^(٢) .

وقد عرف الإيرانيون طلاء الزجاج بالمينا ، كما يظهر من النماذج التي عثر عليها في شيراز وهمدان ونيسابور وسمرقند والري وساو (انظر شكل ١٦٨) . ويلوح أن غزو المغول قضى على ازدهار صناعة الزجاج في إيران ، كما يظهر من ندرة التحف الزجاجية الإيرانية التي يمكن نسبتها إلى إيران بين القرنين السابع والتاسع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) . ولكن المعروف أن أحد الشعراء في بلاط تيمور في بداية القرن التاسع الهجري (الخامس عشر الميلادي) كتب أن هذا العاهل الكبير جمع في سمرقند نخبة من أمهر صانعي الزجاج في ذلك العصر فازدهرت هذه الصناعة على أيديهم .

(١) انظر C. J. Lamm : Glass from Iran in the National Museum,

Stockholm

(٢) A Survey of Persian Art ج ٦ ، لوحة ١٤٤٤ ب .

ومن التحف الزجاجية التي يمكن نسبتها الى مصانع الزجاج التي قامت على يد الزجاجيين السوريين في سمرقند صحن من الزجاج في المتحف البريطاني (انظر شكل ١٦٩)، وهو على اللون وممّوه بالمينا، وقوام زخرفته رسم إنسان أو ملاك ذي جناحين وفي يده قنينة نبذ إيرانية الشكل .

وداعت في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) صناعة الأباريق والقنينات الزجاجية الطويلة المشوقة (انظر الأشكال ٩٨ و ١٧٠ و ١٧١) .

وكانت شيراز أعظم مراكز هذه الصناعة، كما شهد بذلك بعض الرحالة الذين زاروا إيران في ذلك العصر ولا سيما شاردان Chardin وهربرت Herbert وتأفريديه Tavernier . وكان الزجاج في شيراز أبيض أو أخضر أو أزرق، ولم تكن به زخارف مقطوعة أو محفورة .

والأرجح ، بوجه عام ، أن صناعة الزجاج لم تلق في إيران ما لقيته سائر الصناعات الفنية من عناية . ولعل كثيرا من النماذج التي يعثر عليها المنقبون في إيران ليست من صناعة البلاد نفسها ، وإنما استوردتها من سائر أنحاء الشرق الأدنى . وأما منتجات القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (١٦ - ١٧ م) فلا شك في أنها صنعت في إيران ، وأنها تأثرت بالأساليب الفنية التي نقلها بعض صناع الزجاج الذين قدموا من مدينة البندقية . ومهما يكن من الأمر فإن ألوانها جميلة وفيها أشكال كانت وقفا على إيران، ولكنها ليست ذات شأن فني عظيم .

وقد عرفت بعض المدن الإيرانية منذ فجر الاسلام بمهارة أبنائها في صناعة التحف وقطع الأثاث من الخشب . وكان على رأس هذه المدن

الرى وقم، فازدهرت فى الأولى صناعة الأمشاط والأوانى كما اشتهرت الثانية بصناعة الكراسى من خشب الخلنج المأخوذ من غابات طهرستان^(٢).

على أن أقدم ما نعرفه الآن من التحف الخشبية الإيرانية عمودان وثلاث حشوات من الخشب المحفور، كشفها الأستاذ أندريه Andreieff فى إقليم تركستان الغربى^(٣). وأكبر الظن أنها ترجع الى القرن الثالث الهجرى (التاسع الميلادى). أما زخارفها فتشبه بعض الزخارف الحصية التى توجد فى سامرا، وزخارف العصر الطولونى وبداية العصر الفاطمى فى مصر، والزخارف الحصية فى نايين^(٤)، وقوامها رسوم أنواع مختلفة من الزهور محورة عن الطبيعة تحويرا كبيرا ومحفورة حفرا عميقا.

وثمة أبواب خشبية كانت فى قبر محمود الغزنوى وترجع الى النصف الأول من القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى). وهى محفوظة الآن فى قلعة أبرا بالهند. وكان فى باطن هذه الأبواب حشوات خشبية تشبه فى زخارفها التحف الخشبية التى عثر عليها فى إقليم تركستان الغربى^(٥)؛ أما

(١) الخلنج كلمة فارسية معربة لنوع من الشجر يؤخذ منه خشب ثمين تصنع منه السفن والأوانى.
 (٢) أنظر Le Strange: The Lands of the Eastern Caliphate ص ٢٢٧
 (٣) راجع B. Denike: Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan Occidental فى مجلة Ars Islamica (سنة ١٩٣٥) ص ٦٩ — ٨٥
 (٤) راجع كتابنا «الفن الإسلامى فى مصر» ص ٢٤ — ٣١ و ٦٨ — ٧٨
 و ٩١ — ٩٩؛ Panty: Les bois sculptés Jusqu'à l'époque ayyoubide
 لوحات ١٢ — ١٥؛ و Ettinghausen: Ägyptische Holzschntizereien aus
 Islamischer Zeit فى مجلة المتاحف الألمانية Berliner Museen (سنة ١٩٣٣) ص ١٩ شكل ١٥

(٥) أنظر A Survey of Persian Art ج ٦ ، ١٤٦٢

سطحها الخارجى فميه أربع حشوات مزينة بأشكال نجمية من الحشب
ذى الزخارف العجيبة فى دقتها^(١) ، والتي يتجلى بها توفيق الفنان فى تنويع سطح
الرسوم و بروز الزخرفة ، تنويعا يجعلها متعددة الأسطح ، وتبدو كأن بعضها
يظهر من ثنايا البعض الآخر أو يتحرك فوقه ؛ ولا عجب فقد كانت غزينة
فى القرن الخامس الهجرى (الحادى عشر الميلادى) مركزا عظيما من مراكز
الثقافة الايرانية ، وازدهرت فيها الفنون ونما فيها طراز فنى امتاز بنضوجه
وبثروته الزخرفية .

وفى مجموعة رابنو ثلاث حشوات من الحشب متشابهة فى شكلها ومزينة
بكتابة بالخط الكوفى البسيط ذات حروف بارزة وجميلة . ويحيط بكل
حشوة منها شريط من الكتابة ، يضم بين جانبيه إطار من منطقة ذات
زخرفة من فروع نباتية متصلة وينتهى هذا الإطار المذهب فى أعلاه بمنطقة
مثلثة تشبه المروحة . وفى الإطار والمنطقة المذكورة كتابات على إحداها اسم
عضد الدولة وتاريخ « سنة ثلث وستين وثلث مائة^(٢) » .

وفى دار الآثار العربية بالقاهرة حشوة خشبية من هذا الطراز وعليها
نفس التاريخ^(٣) (انظر شكل ١٧٢) . وفيها حشوة أخرى ، قوام زخرفتها
موضوع زخرفى نباتى ، يعلوه سطران من الكتابة الكوفية ، وتحف به كتابة
أخرى فى شريط على هيئة عقد إيرانى^(٤) ، مما يجعل هذه الحشوة تشبه المحاريب

(١) أنظر G. Migeon : Manuel d'art musulman ج ٢ ص ٢٩٣ شكل ١١٣

(٢) راجع Wiet: L'Exposition persane de 1931 ص ١٠ — ١١ ،

ولوحة ١٢

(٣) المصدر السابق ، ص ١٢ وما بعدها .

(٤) المصدر نفسه ، لوحة ١٢

الإيرانية التي عرفت في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) .
 وزخارف هذه التحفة تمتاز باتزانها وتوافقها وحسن توزيعها وبعدها عن
 الطبيعة ؛ وهي بارزة بروزاً أساسه حفر الأرضية التي حولها لتبدو الزخرفة
 بارزة فوقها . ولسنا نعرف تماماً مصدر هاتين الحشوتين المحفوظتين
 في دار الآثار العربية ؛ فانهما تشيران إلى ضريح شيعي ربما كان في إيران
 نفسها أو في بلاد الجزيرة ؛ وقد كان عضد الدولة في التاريخ المذكور يحكم
 من إيران مقاطعات خوزستان وفارس وكرمان .

وفي معرض فرير Freer Gallery باب جميل ينسب إلى نهاية القرن
 الخامس الهجري^(١) (الحادي عشر الميلادي) ؛ قوام زخرفته مناطق مستديرة
 ومتصلة ، ومكونة من دوائر ذات مركز واحد ، فيها كتابات بالخط الكوفي
 المزهر ، وفي أكبر هذه المناطق — وهي الوسطى — موضوع زخرف
 نباتي . وبين تلك المناطق مربعات صغيرة مزينة بوريقات نباتية . ويتجلى
 في زخرفة هذا الباب بعض الأساليب التي نعرفها في زخارف الأبواب المعدنية .
 وفي المتحف المتروبوليتان بنيويورك حشوة خشبية مؤرخة من
 سنة ٥٤٦ هـ (١١٥١ م) وعليها اسم الأمير علاء الدولة كرشاسب في كتابة
 كوفية محصورة بين رسم عقد إيراني ، تحف به منطقتان من الزخارف النباتية^(٢) .
 وقد كان الأمير عاملاً على يزد من قبل السلاجقة .

(١) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ ، لوحة ١٤٦١

(٢) انظر Wiet : Inscriptions cunfique de Perse في المجلد ٦٨

من منشورات المجمع الفرنسي (Mémoires de l'Institut Français, t. LXVIII

Mélanges Maspero, vol. III) وراجع Wiet : L'Exposition persane

de 1931 ص ٢٨ — ٢٩

وثمة تحف خشبية أخرى من العصر السلجوقي، جلها من قونية، ومن أخطرها شانا منبر جامع علاء الدين في تلك المدينة، وزخارفه محفورة ومخزومة وتسود فيها الزخارف الهندسية على شكل الاطباق النجمية التي أقبل عليها الفنانون المصريون في عصر المماليك^(١)، وعلى هذا المنبر كتابة تفيد أنه عمل «الحاجي الأخلاطي» سنة ٥٥٠ هـ (١١٥٥ م)^(٢). ومنها كذلك باب خشبي في المتحف الإسلامي بإستانبول، عليه زخارف قوامها دائرة ذات أطباق نجمية فيها رسوم نباتية، وفوق الدائرة وتحتها رسوم أسدين وغريفونين، وترجع هذه التحفة إلى القرن السابع الهجري^(٣) (الثالث عشر الميلادي). والحق أن هذا المتحف يشتمل على بعض تحف أخرى من العصر السلجوقي؛ ولكنها من آسيا الصغرى^(٤).

وقد استخدم الفنانون الإيرانيون في القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) العناصر الهندسية في زخرفة الخشب؛ كما استعملوا الرسوم النباتية في الأساليب الفنية الإيرانية. ومن أبداع أمثلة الزخارف الهندسية ما نراه في سقف بمدخل الإيوان الرئيسي في المسجد الجامع بشيراز^(٥). كما أننا نجد أمثلة دقيقة من الزخارف النباتية في بعض المنابر المصنوعة في القرن الثامن

(١) راجع Migeon: Manuel d'art musulman ج ١ ص ٣٣٠ شكل ١٣٩؛

Sarre: Seldschukische Kleinkunst ص ٢٧ — ٢٨ ولوحة ٦

(٢) انظر Répertoire chronologique d'épigraphie arabe ج ٨

ص ٢٨٩ رقم ٢٢٠٠

(٣) انظر E. Kühnel: Die Sammlung Türkischer und Islamischer

Kunst in Tschinili Kösek ص ١٧ لوحة ١١

(٤) المصدر السابق، ١٢ — ١٧

(٥) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٤ أ

(١) الهجرى (الرابع عشر الميلادى) ، وفى بعض الأبواب وكراسى المصاحف .
ومن الأخيرة كرسى مصحف من الخشب المخترم والمطعم ، مؤرخ من
سنة ٧٦١ هـ (١٣٦٠ م) ومحفوظ الآن فى المتحف المتروبوليتان بنيويورك
وعليه اسم صانعه حسن بن سليمان الأصفهاني^(٢) . (أنظر شكل ١٧٣) . وثمة
قطع أصاب بها الفنان توفيقا عظيما فى الجمع بين الزخارف النباتية والرسوم
الهندسية ، مثل أبواب مسجد أحمد يسوى فى تركستان وهى مؤرخة من
بداية القرن التاسع الهجرى^(٣) (١٣٩٧ - ١٢٩٩ م) ، وعليها اسم صانعها :
« عن الدين » .

وزاد ازدهار صناعة الحفر فى الخشب إبان القرن التاسع الهجرى
(الخامس عشر الميلادى) ، كما يظهر فى باب ذى زخارف محفورة وملونة ،
وهو من خشب الجوز وموجود فى جامع شاه زنده بمدينة سمرقند^(٤) ، وكما يظهر
كذلك فى بابين من قبر تيمور (جورامير) محفوظين الآن فى متحف الهرميتاج

(١) كتب الأستاذ برونشتاين Leo Bronstein (فى المصدر السابق ج ٣ ص ٢٦١٧)
أن بين هذه المنابر منبرا خشبيا بالمسجد الجامع فى نايين (انظر المصدر نفسه ج ٦ لوحة ١٤٦٤ ب) ؛
ولكننا لا نوافق على هذا رأى وأكبر الظن أن هذا المنبر يرجع الى القرن الخامس أو السادس
بعد الهجرة (١١ - ١٢ م) . وحسبنا أن صلة وثيقة بالزخارف التى نعرفها فى سامرا
وفى الطراز الطوائفى وفى الرسوم الجصية بجامع نايين .

(٢) انظر Dimand : A dated Koran-stand (Bulletin of the Metropolitan Museum of Art, XXII) ص ١١٥ - ١١٧ ؛ وراجع :
Dated specimens of Mohammedan art in the Metropolitan Museum
of Art, Part I (Metropolitan Museum Studies) ص ١٠٢ - ١٠٥

(٣) انظر A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٧

(٤) انظر Migeon : Manuel d'art musulman ج ١ ص ٣٣٥ وشكل ١٤٢

^(١) Hermitage (انظر شكل ١٧٥) وفي بعض أبواب المساجد والمدارس، مما وفق الصناعات فيه إلى أدق الزخارف النباتية والهندسية مع أجمل الكتابات بالخط الكوفي والنسخي والثلث.

وكان إقليم مازندران مشهورا بغاباته الواسعة وأخشابها الثمينة؛ وقد عثر فيه على بعض تحف خشبية نفيسة، معظمها أبواب وتريات عليها توارىخ صناعتها وأسماء صانعيها،^(٢) وللكتابة في زخرفة هذه التحف المكان الأول.

ومن التحف الخشبية في القرن العاشر الهجري (السادس عشر الميلادي) مصراع باب من خوقند في فرغانة ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان^(٣). وقوام زخرفته رسوم غائرة من الفروع النباتية والأرابسك ويحف بها إطاران من فروع نباتية أقل منها عمقا في الحفر.

ومما ينسب إلى القرن نفسه مصراعان من باب خشبي، عليهما «عمل على بن صوفي الباساني» سنة ٩١٥ هـ (١٥٠٩ م) ومحفوظان بالمتحف الأهلي في طهران (انظر شكل ١٧٦)؛ ولكننا نرى في هاتين التحفتين — وفي غيرهما من التحف الخشبية المنسوبة إلى القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة — برودا وجفافا يندران بانحطاط صناعة الحفر في الخشب في ذلك العصر الذي سادت فيه فنون الألوان من سجاد وتصوير وخزف.

(١) A Survey of Persian Art ج ٦ لوحة ١٤٦٨ و ١٤٧٠

(٢) المصدر السابق ج ٣ ص ٢٦٢٢ وما بعدها؛ و H.L. Rabino: Mazandaran and Astrabad

(٣) راجع Dimand: Handbook of Mohammedan Decorative Art

ص ٩٤ وشكل ٤٢



وثمة صناعات فنية أخرى أتيح للإيرانيين أن ينبغوا فيها، ولكن المجال يضيق عن إيفائها حقها من الدرس في هذا الكتاب .

فالخلى والجواهر كان لها شأن عظيم في الحياة الاجتماعية الإيرانية، ولا سيما في البلاط، وفي ملابس أهل الطبقة العالية، فلا عجب إن تخصص في صناعتها مهرة الفنانين في زنجان وإصفهان وتبريز وسلطانية وغيرها من البلدان الصناعية في إيران، فضلا عن الفنانين الذين عكفوا على صناعة الأواني الفاخرة من الذهب والفضة وتزيينها بالجواهر والمينا لتستعمل في الحفلات وسائر المناسبات العظيمة . ومن تلك الأواني صحن ذهبي في مجموعة كازروني بك في القاهرة، يظهر بعض التأثير الأوربي فيما عليه من رسوم الزهور والطيور بالمينا (انظر شكل ١٦٧) . وعلى هذا الصحن كتابة تدل على أنه هدية من فتح علي شاه إلى السياسي المستشرق الانجليزي السير جوراوسلي Sir Gore Ouseley سنة ١٢٢٨ هـ (١٨١٣ م) . وفي وسطه رسم أسد تحته العبارة الآتية :
رقم محمد جعفر .

والواقع أن قصور إيران لا تزال عامرة بالتحف النفيسة التي ترجع إلى القرون الثلاثة الماضية، والتي تمتاز بمادتها الثمينة وصناعتها الدقيقة، ولكن تأثرها بالأساليب الفنية الغربية، تأثرا يختلف مداه، يحملنا على اعتبارها تحفا تدل على النروة والأبهة أكثر مما تدل على الذوق الفني والأساليب الزخرفية التي عرفت عن الإيرانيين في عصورهم الذهبية .

ولا يفوتنا في هذا المقام أن نشير الى عرش الشاه اسماعيل الصفوى
والى العرش المعروف باسم عرش الطاووس . اما الأول فمحفوظ الآن
فى استانبول ، وهو غاية فى دقة الصناعة وجمال الزخرفة . والثانى فى قصر
جاستان بمدينة طهران ، وهو فاخر جدا ويذهب كثير من العلماء الى أنه صنع
فى القرن الثانى عشر بعد الهجرة (الثامن عشر الميلادى) من مواد العرش
القديم الذى غنمه نادر شاه أثناء حروبه فى الهند .

العناصر الزخرفية الإيرانية في العصر الإسلامي

لا ريب في أن الطرز الفنية الإيرانية التي ازدهرت في العصر الإسلامي زخرفية قبل كل شيء . وهي تشبه في هذا الميدان سائر الطرز الفنية الإسلامية عامة . والواقع أنها تشبهها أيضا في تجريد الموضوعات الزخرفية والبعدها عن أصولها الطبيعية و « في الجمع بينها وربطها وتوزيعها جمعا وربطا وتوزيعا يتجلى فيه التعقيد والبراعة والجلادة والابتكار بدون أن يؤثر ذلك في عناصر الزخرفة ذاتها فيجعلها مملّة أو يسلبها إثلافا وانسجامها وتوافق أجزائها » .

ونستطيع أن نقسم عناصر الزخرفة الإيرانية في الإسلام خمسة أقسام :

الرسوم النباتية والصور آدمية والصور الحيوانية والزخارف الكتابية والزخارف الهندسية .

الرسوم النباتية

أما الرسوم النباتية فقد أتقنها الفنانون الإيرانيون ، ووفقوا فيها توفيقا كبيرا ، فكانت هذه الرسوم على يدهم أكثر مرونة وأقرب إلى الحقيقة الطبيعية منها في سائر الطرز الإسلامية . وقد نقل عنهم الفنانون في الطراز التركي العثماني هذه المهارة في رسم النباتات والأزهار . وحسبنا أن ندقق النظر في الزخارف النباتية ورسوم الزهور والأشجار في الصور التي خلفتها مدرسة هراة أو في الخزف والمنسوجات النفيسة المصنوعة في إيران في القرنين العاشر والحادي عشر بعد الهجرة (السادس عشر والسابع عشر بعد الميلاد) ثم في القاشاني والخزف والمنسوجات المصنوعة بآسيا الصغرى في الوقت نفسه لنكتبين جمال العنصر النباتي في الزخارف الإيرانية .

والواقع أن الزخارف النباتية الإيرانية بدأت منذ القرن الثامن الهجرى (الرابع عشر الميلادى) فى أن تكون مثالا صادقا للطبيعة؛ وأصاب الفنانون أقصى حدود النجاح فى هذا السبيل . ولعلهم تأثروا بالأساليب الفنية الصينية التى تسربت إلى إيران على يد المغول وفى عصر الأسرات التى جاءت بعدهم فى حكم الشعب الإيراني .

ومن أهم الرسوم النباتية التى استخدمها الإيرانيون فى زخارفهم الوريدات والمراوح النخيلية (بالميت) واللوتس والشجيرات والرمان والأوراق ، ولا سيما من نبات شوكة اليهود . وطبعى أن هذه الرسوم النباتية أصابها ما أصاب غيرها فى سائر الطرز الإسلامية من تحوير عن أصولها الطبيعية وتنسيق « وتهذيب » stylisation ؛ ولكنها كانت فى الطرز الإيرانية أوثق صلة بنماذجها الطبيعية . ومن أبدع الرسوم النباتية والهندسية فى بداية العصر الإسلامى فى إيران ما نراه فى الزخارف الحصية الجميلة بمسجد ناين (انظر شكل ٢٠١) .

كما امتاز عصر الدولة الغزنوية بدقة الزخارف النباتية المكوّنة من الفروع والسيقان الممتدة فى رشاقة واتزان يمثلان أبدع ما نعرفه فى « الأرابسك » .

وكان توفيق الإيرانيين عظيما فى استخدام الرسوم النباتية ورسوم الزهور وفى الجمع بينها وبين سائر العناصر الزخرفية ولا سيما فى الصور وزخارف الخزف والسجاد . وفى عصر السلاجقة كان صناع التحف المعدنية يجمعون كثيرا بين الرسوم النباتية والزخارف الهندسية . ومن أعظم الرسوم النباتية شأننا فى ذلك العصر ورق العنب ونبات شوكة اليهود (الكانتس) .

واستخدمت الفروع النباتية كثيرا في الزخارف الإيرانية كأرضية تقوم فيها عناصر أخرى آدمية أو حيوانية . وكانت رسوم الفروع النباتية في القرن السابع الهجري (الثالث عشر الميلادي) محلاة بالوريقات وبالزهور .

وقصارى القول أن الإيرانيين لم يهتموا العنصر النباتي في زخارفهم ؛ وذلك على الرغم مما نعرفه عن سيادة العناصر الأخرى . والواقع أننا نستطيع أن نلاحظ بوجه عام أن الثقافة الفنية القديمة في البلاد التي قامت فيها الفنون الإسلامية كان لها أثر كبير في توجيه الزخارف الإسلامية فيها ؛ فترى مثلا أن الطرز الإسلامية التي ازدهرت في الشام ومصر وشمال أفريقيا والأندلس قد قامت على أنقاض أساليب فنية هلينية ورومانية ، فسادت فيها الزخارف النباتية والهندسية ؛ بينما قامت الطرز الإسلامية في العراق وإيران على أنقاض الأساليب الفنية القديمة في هذين الاقليمين ، ولذا غلبت عليها الزخارف الحيوانية والآدمية .

الصور الآدمية

لم تكن البيئة والعادات تساعد الفنان الإيراني منذ الزمن القديم على معرفة الجسم الانساني ودراسته ورسمه وعمل التماثيل له ، كما أتيح للفنان الاغريق مثلا ؛ فقد ورثت إيران — كما ذكرنا — الأساليب الفنية التي كانت سائدة في بلاد العراق والجزيرة في الأزمنة القديمة ، وكان قوام الرسوم الآدمية في تلك الأساليب الفنية هو تجريد الجسم الانساني ، واتخاذة زمرا وعنصرا للإيضاح والتفسير ، والدلالة على جلال الملك وعظمة الإله .

وقد مر بنا أن إيران كانت أكثر الأمم الإسلامية استخداما للصور
الآدمية في زخارفها ، ولكننا نلاحظ أن تلك الصور لها صفاتها الخاصة ؛
فالفنان لا يقصد بها إلا التوضيح ؛ ولذا كانت في أكثر الأحيان رسما
تخطيطيا مجردا وملخصا . وليس السبب في هذا ما نعرفه من كراهية التصوير
في الاسلام فحسب ؛ وإنما الحق أن الإيرانيين لم يكتثروا بتلك الكراهية
إلى حد كبير ، وأنهم رسموا الصور الآدمية في الكتب وعلى التحف ؛
ولكنهم لم يتجهوا في رسمها اتجاها الأمم التي ورثت الفنون الكلاسيكية
واتخذت جسم الانسان غرضا لذاته فنقلته كما هو واحترمت قوانين الرسم
في تصويره .

والواقع أن الإيرانيين لم يكونوا على استعداد فطري لاتخاذ ذلك الاتجاه ،
ثم إن الاسلام لم يكن من شأنه أن يشجعهم على اتخاذه .

وفضلا عن ذلك كله فالتناظر نلاحظ أن نهاية العصر الكلاسيكي نفسه
شهدت اضمحلالا في الزخارف الآدمية وفي عمل التماثيل ؛ ولكن هذا لا يمنع
من أن الفن الهليني كان محتفظا بالزخارف الآدمية في بداية العصر المسيحي ،
كما يبدو في الفسيفساء وفي الزخارف الجصية البارزة وفي الحلى . وتغير طابع
فن النحت في القرنين الثانى والثالث بعد الميلاد وذلك في كل أقاليم البحر
الأبيض المتوسط ؛ فانصرف القوم عن عمل التماثيل المنفصلة المستقلة ،
وأقبلوا على النحت الزخرفى ، وندر وجود مناظر الكائنات الحية في الزخارف
المحفورة السوروية . ولم يعرف الفن البيزنطى تقليد الطبيعة تقليدا صادقا
كالذى امتاز به الفن الاغريقى ، وبدأ القوم ينبغون في الرسوم الخيالية
والزخرفية ، ويؤثرونها على سائر العناصر .

وهكذا نرى أن الاسلام في زخارفه النباتية لم يكن شاذاً وخارجاً على سنة التطور؛ وإنما سار في الطريق الذي افتتحته بيزنطة، ثم اتخذه لنفسه حتى صارت الفروع النباتية المتصلة تنسب اليه وتعرف باسم «^(١) ارابسك» .

ومهما يكن من الأمر فقد كانت أكثر الصور الآدمية في الزخارف الايرانية مستمدة من حياة البلاط، كرسم الأمير على عرشه وفي يده كأس يتهاى للشرب منها وحوله أتباعه والقائمون على تسليته بين موسيقى ومطرب وبهلوان، وكرسمه في الصيد مع أتباعه أو في القتال أو في لعبة الصوألجة (البولو)، وغير هذا كله من الموضوعات التي عنوا برسمها في الصور، والتي مرت بنا في الكلام على ذلك الميدان من الفن الايراني .

وقد أقبل الفنانون الايرانيون منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) على استعمال الرسوم التوضيحية ذات الصور الآدمية لتكوين منظر أو شرح أسطورة .

رسم الحيوان

كانت آسيا منذ العصور القديمة أغنى القارات في استخدام الزخارف الحيوانية؛ بل إن الفن البيزنطي أخذ عن آشور وإيران جل ما استخدمه من حيوان في رسومه وزخارفه . ولا غرو فقد كان الفن الايراني في العصور القديمة ثم في العصر الاسلامي غنياً جداً بزخارفه الحيوانية .

ولعل أكثر الحيوانات والطيور التي استخدمها الايرانيون في زخارفهم هي الأسد والفهد والغزال والأرنب والطاووس والبط والخليل والباز والبطائر

(١) انظر Alois Riegl : Stilfragen ص ٢٥٩ — ٢٤٦

يتسدى من منقاره فرع نباتى على الطريقة الساسانية ، ثم الجمل والفيل^(١) ، فضلا عن الحيوانات الخرافية والمركبة ، التى تسربت الى إيران مع غيرها من الأساليب الفنية الصينية ، كالتنين مثلا .

وقد كان طبيعيا أن يرحب الإيرانيون بتلك الحيوانات الخرافية التى تتفق فى تركيبها مع البعد عن الحقيقة الطبيعية ، ذلك البعد الذى كان فى أكثر الأحيان المثل الأعلى فى الفنون الإسلامية عامة . ولذا أخذ الإيرانيون عن الشرق الأقصى كثيرا من تلك الحيوانات الخرافية ، بدون التفكير فى ما كانت ترمز اليه تلك الحيوانات فى الصين ؛ ونجح الفن الإيرانى فى طبع تلك الحيوانات بطابع إیرانى وإسلامى ظاهر أولا فى تفصيل رسمها ، وثانيا فى وضعها متتابعة أو الواحد تجاه الآخر ، أو فى موقف ينقض فيها القوى على الضعيف ، وما الى ذلك من أوضاع امتازت بها إيران فى الرسوم الحيوانية . وقد كان لرسم أبى الهول شأن عظيم فى زخارف القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) . وكانت الرسوم الحيوانية الإيرانية فى بداية العصر الإسلامى تشبه كثيرا رسوم العصر الساسانى فى الخفاف والقوة ، ولا سيما فى رسم المفاصل ؛ كما كانت تشبهها أيضا فى اتباع التماثل والتوازن ورسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدبرة ، أو رسمها متتابعة فى شريط من الزخرفة^(٢) .

(١) وردت رسوم الجمل والفيل والغزال فى الفن الساسانى ؛ ولكنها كانت توضيعية ، ولم تستخدم فى الأغراض الزخرفية .

(٢) تأثر الإيرانيون فى زخارفهم الحيوانية بما كان عند قبائل السيت Seythes قديما ، فى شمالى الهضبة الإيرانية وجنوبى روسيا ، من زخارف حيوانية ، ملؤها الخفاف والقوة والاختصار فى الرسم . قارن M. Rostovtzeff : The Animal Style in South Russia and China المطبوع فى برنستون Princeton سنة ١٩٢٩

وعلى كل حال فان الايرانيين لم ينعسوا في الزخارف الحيوانية بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا في العصور الذهبية التي تقدم الفن فيها، وفي الحقبات التاريخية التي تأثر في أثنائها بالأساليب الفنية الصينية في رسم الحيوان والنبات .

هذا و إننا نستطيع أن نقول بوجه عام إن الزخارف الآدمية والحيوانية كانت في الطرز الفنية الايرانية الاسلامية حلقات في سلسلة متصلة ؛ فصورة الانسان أو الحيوان لم تكن مقصودة لذاتها ؛ ولكنها اتخذت موضوعا زخرفيا ، وكانت توضع في دوائر أو أشرطة أو أشكال هندسية أخرى ، منفردة أو متواجهة أو متدايرة ؛ وهي بعد ذلك لا تخرج عن المبدأين العامين اللذين نعرفهما في الفنون الاسلامية : مبدأ كراهية الفراغ والرغبة في تغطية السطوح والمساحات بالزخارف الكافية ، ثم مبدأ التكرار الضروري لتحقيق المبدأ الأول .

والواقع أننا اذا تأملنا التحف الاسلامية المختلفة ، الايراني منها وغير الايراني ، من سجاد أو منسوجات أو خزف أو خشب أو تحف معدنية أو جلد أو جص ، رأينا في أغلب الأحيان موضوعات زخرفية مكونة من عناصر مجمعة في توافق وتوازن جنبا الى جنب ، وتمتاز بأنها متبسطة غير بارزة ، وبأنها ذات ألوان شرقية في درجاتها وانسجامها ، وبأن للخيال فيها شأنا عظيما ؛ وبأنها مكررة في أشرطة أو مناطق متعددة الأشكال .

الزخارف الكتابية

قامت اللغة العربية بين الأمم الاسلامية في العصور الوسطى مقام اللغة اللاتينية بين الأمم المسيحية . وأفلح العرب في أن يفرضوا لغتهم على بعض

الأقاليم المفتوحة مثل مصر ، ولكنهم في إيران لم يفتحوا في القضاء على اللغة الإيرانية في كل طبقات الشعب ، وإنما تحول الإيرانيون إلى كتابة لغتهم بالحروف العربية . ولم يلبثوا أن استخدموا الكتابة في الزخرفة ، كما فعلت سائر الأقطار الإسلامية ، فالمعروف أن الحروف العربية تناسب بطبيعتها الأغراض الزخرفية كل المناسبة^(١) .

والواقع أن النقوش الخطية من أعظم الزخارف شأنًا في الفنون الإسلامية . فقد انتشر الخط العربي بنمو الإسلام وامتداده ووصل في زمن قصير إلى جمال زخرفي لم يصل إليه خط آخر في تاريخ الانسانية عامة . ولم تستخدم الكتابات على العماثر والتحف لتسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء ، أو لبيان التاريخ أو للتبرك ببعض الآيات القرآنية أو العبارات الدعائية فحسب ، بل كان الفنان الإيراني ، كسائر الفنانين في الأقطار الإسلامية ، يستخدم الكتابة لذاتها عنصرًا زخرفيًا في بعض شواهد القبور وفي الخزف والقاشاني والتحف المعدنية . ونستطيع أن نقول بوجه عام إن الفنانين الإيرانيين استخدموا الخطوط المستديرة كالخطين النسخي والثلث وغيرهما من الخطوط التي ابتدعوها ، كما استخدموا الخط الكوفي . والمعروف أن استعمال الزخارف الكتابية كان أكثر إتقانًا في الأقطار الإسلامية الشرقية منه في غربي العالم الإسلامي . وحسبنا أن أبدعها ينسب إلى إيران وديار بكر .

(١) لعل سبب ذلك تكوين الحروف في معظم الأحيان من خطوط عمودية وأفقية يسهل وصل بعضها ببعض ، كما يسهل وصلها بالرسوم الزخرفية الأخرى وصلا يظهر فيه الجمال والاتزان والاتصال .

وقد وفق الإيرانيون في الخط الكوفي وفي سائر الخطوط التي استخدموها إلى انسجام وجمال زخرفي عظيمين . ولا غرو فقد كان للخط الجميل عندهم مكانة عظيمة ، كما مر بنا في الكلام عن فنون الكتاب . كما أنهم عرفوا أنواعا كثيرة من الخطوط الكوفية والمستديرة الحروف^(١) .

على أن الإيرانيين لم يقبلوا على استخدام الكتابة في الزخرفة قبل القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) ؛ والزخارف الكتابية التي ترجع إلى هذا التاريخ نادرة في إيران ؛ وكلها بالخط الكوفي . والواقع أن الكتابة الكوفية كانت تلائم الطراز الزخرفي في ذلك العصر كما كانت تلائم الزخرفة في النسيج والخشب والمعدن . وكانت الزخارف الكوفية يختلف بعضها عن بعض في هيئة الحروف من حيث الدقة والأناقة واتساع الحروف وحسن توزيعها ، وذلك بحسب مهارة الصانع والفنانين . ومن أبدعها شريط من الكتابة المنقوشة في ضريح بير عالمدار سنة ٤١٨ هـ (١٠٢٧ م) . وقد ظل الخط الكوفي مستعملا في الزخرفة الإيرانية إلى القرن الماضي ، حتى بعد أن عم استخدام الخطوط المستديرة منذ القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) وأقبل الفنانون على إكسابها طابعا زخرفيا جميلا .

ولكن معظم الزخارف الكوفية عند الإيرانيين لم يكن لها طابع إيراني خاص ، ولم يكن الفرق كبيرا بينها وبين الزخارف الكوفية في سائر الأقاليم الإسلامية ؛ اللهم إلا في الثروة الزخرفية التي كانت تبدو غالبا في الأرضية التي

(١) كان الخطاط نجم الدين أبو بكر محمد الراوندي في القرن السابع الهجري يفخر باتقانه سبعين نوعا من الخطوط (انظر راحة الصدور للراوندي ، طبع محمد إقبال في لندن سنة ١٩٢١ م ص ٣٨ — ٤١) .

تقوم عليها الكتابة ، كما نرى في قطعة النسيج الإيرانية التي ترجع الى القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) والمحفوطة في مجموعة المسر مور (انظر شكل ١٢٢) ، وكما نرى في شريط الكتابة الحصية الزخرفية في المسجد الجامع بقزوين ؛ وهي أيضا من بداية القرن الثاني عشر الميلادي (٥٠٧ - ٥٥٠ هـ) . وكانوا في بعض الأحيان يكسون الأجر بالمينا ويزينونه بعبارات مكتوبة بالخط الكوفي المستطيل كما في المسجد الجامع باصفهان ؛ واستخدموا هذه الكتابات الكوفية المستطيلة في الفسيفساء الخزفية ، كما في المسجد الجامع بمدينة يزد وفي المسجد الجامع باصفهان .

وفي متحف اللوفر بباريس طبق نحرفي من صناعة سمرقند عليه كتابة بالخط الكوفي الجميل ربما كان نصها : « العلم أوله مر مذاقته لكن آخره أحلى من العسل السلامة » (انظر شكل ٧٦) ؛ وهو مثال لاتقان الزخرفة الكتابية وقوة تعبيرها وما يمكن أن يصل اليه الفنان فيها من توفيق عظيم ؛ ولا غرو فان بلاد التركستان الغربية أنتجت نماذج بديعة جدا من الخزف ذي الزخارف الكتابية ، ولا سيما في سمرقند وبخارى . ولعل ذلك من آثار الحضارة السامانية .

وقد صنع الخزفيون الإيرانيون في العصر الاسلامي عددا وافرا من القطع الخزفية ذات الزخارف الكتابية بالخط الكوفي البسيط ، والكوفي المزهر ، والخطوط المستديرة ^(١) . والظاهر أن الصناع الذين كانوا يكتبون على

(١) راجع صور هذه التحف الخزفية في كتاب Pézard : La céramique archaïque de l'Islam ؛ وانظر أيضا A Survey of Persian Art ج ٢

الخزف لم يتقنوا دائما القراءة والكتابة ولم يعرفوا تماما ما كانوا يكتبون ، وإنما كانوا ينقلونه نقلا . ويظهر ذلك جليا من الأخطاء التي نراها في رسم بعض الكلمات والعبارات ، حتى ما كان منها كثير الورود في تلك الكتابات مثل « عز و يمن لصاحبه » ؛ ولا غرو فقد كانت العربية لغة أجنبية عند الفنانين الإيرانيين .

ومما يجدر ذكره أننا نلاحظ استخدام الكتابة المستديرة الحروف في بعض أنواع الخزف الإيراني وغيره من التحف على نحو يشعر بأن الغرض منها ليس زخرفيا تماما ، ولعل السبب في ذلك غرام الإيرانيين بالشعر ، وحرصهم في كثير من المناسبات على كتابة بعض الأبيات على التحفة الفنية ؛ وفضلا عن ذلك فإن بعض تلك الكتابات لا يقصد به إلا تسجيل تاريخ القطعة واسم صانعها ، كما نجد على بعض نجوم القاشاني التي تكسى بها الجدران . وأكثر ما ترى هذه الكتابات النسخية على الخزف المصنوع بإيران في القرنين السادس والسابع بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ومعظمها لا يختلف خطه عن الخطوط المستديرة الحروف والمستخدم في المخطوطات ؛ اللهم إلا في لوحات القاشاني الكبيرة ذات الأشرطة الكتابية البارزة ، فقد استعملت فيها خطوط نسخية محورة بعض التحوير ومختلفة عن الخطوط المستخدمة في المخطوطات .

وفي القرن الثامن الهجري (الرابع عشر الميلادي) بلغت الزخارف الكتابية عصرها الذهبي في إيران ؛ وظلت محتفظة بمكانة سامية حتى عصر الدولة الصفوية في القرن العاشر الهجري .

الرسوم الهندسية

أما الرسوم الهندسية فإنها أقل شأنا في الطرز الإيرانية منها في سائر الطرز الإسلامية^(١)، ولعل ذلك راجع إلى غنى الطرز الإيرانية بالزخارف الآدمية والحيوانية والنباتية .

والمشاهد على كل حال أن الزخارف الهندسية في الفن الإيراني لم تبلغ أوج عزها إلا منذ القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي)، وأنها كانت ملائمة جدا للزخرفة بقوالب الطوب وبالفسيفساء الخزفية؛ فلا عجب أن أصبح لها شأن عظيم في العمارة؛ كما استخدمت أيضا في رسوم الصفحات المذهبة وفي زخارف الحشوات الخشبية. بينما أصاب الفنانون في تطعيم المعادن أبعد حدود التوفيق في الجمع بين الزخارف الهندسية والزخارف النباتية . أما في الخزف والمنسوجات فإن استخدام الزخارف الهندسية كان نادرا . وأساس الرسوم الهندسية في الفن الإيراني هو المثلث والمربع والدائرة . وقد أبدع القوم في وصل الزخارف وشبكها وإدخال بعضها في بعض .

ولكن أكثر الزخارف الهندسية التي نجدها في الطرز الإيرانية إنما تكون في زخارف العمائر؛ ففي ضريح الشيخ صفى الدين بآردبيل فسيفساء خزفية بها شبه حروف كوفية في أوضاع هندسية، وترجع إلى القرن السابع الهجري

(١) راجع ما كتبه الأستاذ بورجوان J. Bourgoïn عن الزخارف الهندسية، في كتابه Les Éléments de l'art arabe المطبوع في باريس سنة ١٨٧٩؛ وانظر Antonio Prieto Vives : La simetria y la composicion de los tra-citas musulmanes في مجلة Investigacion y Progreso عدد ٣، من السنة السادسة، الصادر بمدريد في مارس سنة ١٩٣٢ ص ٣٣ وما بعدها .

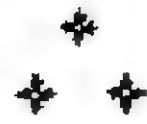
(نهاية القرن الثالث عشر أو بداية القرن الرابع عشر الميلادي) . وفي جدار إيوان بالمسجد الجامع في إصفهان أشكال متعددة الأضلاع في أوضاع نجمية وترجع إلى القرن الثامن الهجري (بداية القرن الرابع عشر) ؛ وتشبه كل الشبه ما كان معاصرا لها من الزخارف الهندسية في مصر . وفي السقف بغرفة القبة الصفري في المسجد المذكور رسوم هندسية جميلة ترجع إلى نهاية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي) ، وتمتاز بأن أشكالها مكونة من خطوط أصلها أجزاء من محيطات دوائر، مما يكسب المجموعة كلها طابعا طريفا وجميلا باختلافه عن سائر الرسوم الهندسية التي ذاع استعمالها في الطرز الإسلامية .

وفي جنبد سرخ بمدينة مراغة زخارف هندسية جميلة ، وقوامها رسم الصليب المعقوف ، وترجع إلى منتصف القرن السادس الهجري (الثاني عشر الميلادي) . وبالمسجد الجامع في يزد زخارف هندسية بارزة من الخزف والجص . وفضلا عن ذلك فالتأثيرات الأشكال الهندسية المختلفة في زخارف بعض التحف الخزفية ، ولا سيما منتجات مدينة ساوه في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) .

وطبيعي أيضا أن تستخدم الزخارف الهندسية في تذهيب بعض المخطوطات الثمينة ، ولا سيما المصاحف في القرنين السابع والثامن بعد الهجرة (الثالث عشر والرابع عشر بعد الميلاد) ، كما يظهر في بعض أجزاء من مصحف محفوظ في دار الكتب المصرية ، وقد كتبها وذهبها عبد الله بن محمود الحمداني سنة ٧١٣ هـ (١٣١٣ ميلادية) للسلطان المغولي الجايتو خدابنده . وأبعاد هذه الأجزاء ٤٠ × ٥٠ سنتمترا . وصفحاتها المذهبة غنية بزخارفها الهندسية الغربية في تنوعها ونضارتها .

وقد مرّ بنا أنّ الإيرانيين استخدموا الرسوم الهندسية في الزخارف المحفورة في الخشب ولا سيما في التوابيت والصناديق وما إلى ذلك .

وتتميّز الزخارف الهندسية الإيرانية المتقنة بأنها أكثر اتزاناً وتنوعاً وأعظم تركيماً من الزخارف الهندسية في الطرز الإسلامية الغربية كالطرز المغربي الأندلسي والطرز المملوكي المصري . وقد تكون الأولى أقل تعقيداً من الثانية ؛ ولكنها تدل في أعظم الأحيان على عمق تفكير هندسي وعلى مسحة علمية تبرز المسحة الآلية الملمة التي نراها في بعض الرسوم الهندسية المغربية . على أن هذا لا يصدق إلا على النماذج الجيدة من الرسوم الهندسية الإيرانية ، أما الأنواع العادية فلا تختلف كثيراً عما نعرفه في إيران وبلاد المغرب .



والمشاهد بوجه عام أن الزخارف الساسانية لم تتغير في العصر الإسلامي إلا تدريجياً ، وبسرعة تختلف بحسب المادة وبحسب الموقع الجغرافي المحلي في إيران ، فالمعروف مثلاً أن المقاطعات الشرقية كانت أكثر محافظة على الروح الإيرانية ، بينما كانت المقاطعات الغربية مرتعاً أكثر خصوبة وأعظم استعداداً لقبول الأساليب الفنية المأخوذة من بلاد الجزيرة ومن سورية ، وهي الأساليب التي لها بالفنون الكلاسيكية في البحر المتوسط علاقة وثيقة .



ولا يفوتنا قبل إتمام الكلام عن العناصر الزخرفية في الفن الإيراني الإسلامي أن نشير إلى موضوع زخرفي نسميه في الاصطلاح الفني « تشي » . وقد أخذه الإيرانيون عن الفن الصيني . وهو زخرفة اسفنجية الشكل ؛ ولعلها

كانت في الشرق الأقصى رمزا لعنصر من عناصر الطبيعة كالسحب والبرق، ثم اقتبسها الفنانون الإيرانيون فيما اقتبسوه من الأساليب الفنية الصينية . وتظهر هذه الزخرفة جليا في السجادة الحرير الموشاة بالذهب والفضة والتي أهداها سمو الأمير يوسف كمال الى دار الآثار العربية ؛ فان في هذه السجادة منطقة وسطى وحولها خمسة إطارات أو مناطق غير متساوية في العرض، وأولها من الداخل مزين بخطوط متعرجة على شكل السحب الصينية التي نحن بصددتها الآن^(١) .



بقى علينا في ختام هذا الفصل أن نشير إلى ميزة في الزخارف الإيرانية في العصر الاسلامي، بل في الفنون الاسلامية عامة، وهي أن الأساليب الفنية الاسلامية لم تعد تحمل إلى حد كبير طابع الملك والأمير والسلطان كما كانت الفنون الإيرانية في العصور القديمة، ولم تعد مظهرا من مظاهر الدين والعبادة كما كانت تلك الفنون نفسها وكما كان الفن المصري القديم؛ وإنما أصبحت في معظم الأحيان فردية وشعبية ودينية^(٢)؛ ولكن الطراز الإيراني في الاسلام احتفظ بقسط من ذلك الأسلوب القديم أكبر مما احتفظت به سائر الطرز الفنية الاسلامية، التي لم تتأثر بما كان للملك في إيران القديمة من مكانة شبه إلهية .

(١) انظر الدليل الموجز لمروضات دار الآثار العربية (تأليف فيث وترجمة زكي محمد حسن)،
الوحدة ٢٥

(٢) ولكن هذا لا ينفي أنها كانت ملكية أرستقراطية في اعتمادها على تعصيد الأمير
وبكار الدولة .

تأثير الفن الايراني الاسلامي على الفنون الأخرى

لسنا نريد هنا أن نتحدث عما كان للفنون الإيرانية من شأن عظيم في العصور القديمة ، وعما نقلته عنها سائر الفنون قبل الاسلام ، فان هذا ميدان واسع ، لسنا نريد منه في هذا المقام إلا أن إيران كانت منذ القدم مصدرا لكثير من الأساليب الفنية التي نقلتها المدينتان الأخرى ، وأن انتشار الفن الايراني لم يعادله أو يفقه إلا انتشار الفن الاغريقي ، وأن العلاقة بين إيران وبيزنطة كان لها في ميدان الفنون صدى عظيم الشأن .

والحق أن إيران لم تفقد في العصر الإسلامي هذه المكانة ، ولا سيما في صناعة المنسوجات . ولم يكن الايرانيون أساتذة الفن للأقاليم التي خضعت لهم سياسيا فحسب ، بل امتد تأثيرهم الى مصر والشام وصقلية وبعض الأقطار الأوروبية .

أما الأقاليم التي كانت خاضعة لحكمهم حينما من الزمان ، والتي طبعها الفنون فيها بطابع إيراني ظاهر ، فأهمها بلاد القوقاز ، التي سادت فيها الثقافة الإيرانية على الرغم من الأجناس المختلفة التي كانت تسكنها . والواقع أن السجاد والتحف المعدنية والخزفية والقاشاني وما الى ذلك من الآثار الفنية التي كانت تصنع في القوقاز لا تختلف كثيرا عن منتجات إيران ، وقد يصعب تمييزها منها على غير ذوي الخبرة في الفنون الإسلامية . ولم يكن هذا التأثير الإيراني في الأساليب الفنية في القوقاز ملموسا في التحف فحسب^(١) ، بل كانت

(١) راجع J. Mourier : L'Art du Caucase ، الطبعة الثانية في بروكسل سنة ١٩١٧

بعض العماثر القوقازية تشهد بامتداد الأساليب المعمارية الإيرانية إلى تلك البلاد .
وخير مثال على ذلك كله قصر الخان في مدينة باكو وقد شيد في القرن العاشر
الهجرى (السادس عشر الميلادى) ، ثم لوحات القاشانى التى كانت تزين بها
جدران العماثر ولا سيما المساجد . فضلا عن التحف المعدنية التى اشتهرت
بصناعتها بلاد القوقاز والتى لم تكن تختلف كثيرا عما كان يصنع فى إصفهان .

أما آسيا الصغرى فقد كانت فى عصر السلاجقة إقليما من امبراطوريتهم
كما كانت إيران نفسها . والواقع أن الفن فى بلاد الجزيرة وفى بلاد الأناضول
كان منذ القرن السادس الهجرى (الثانى عشر الميلادى) متأثرا بالفن الإيرانى
كل التأثير . ولما انفصلت تلك الأقاليم عن إيران على يد الأتراك العثمانيين
لم تنقطع صلتها الفنية والثقافية بإيران ؛ فالحزف الذى كان يصنع فى اسنيك
والذى ينسب خطأ إلى رودس ، والديباج الثمين الذى كان ينسج فى آسيا
الصغرى ، والسجاجيد التركية التى كانت تشبه فى اللون والزخرفة السجاجيد
المصنوعة فى شمالى إيران ، وما إلى ذلك من التحف الفنية التى تنسب إلى
الطراز العثمانى ، كل هذه كانت تحمل فى ثناياها الأساليب الفنية الإيرانية ،
وتشهد بأن هذا الطراز العثمانى يمت للطرز الإيرانية بأوثق الصلات^(١) .

ولا غرو فقد كان الفنانون الإيرانيون يرحلون إلى تركيا لكسب العيش
والوصول إلى الشهرة والعمل فى بلاط السلطان أو الاشتغال بتصميم بعض
العماثر وزخرفتها . ولسنا ننسى أن الذى شيد المسجد الأخضر فى بروسة كان

(١) يلاحظ فى هذا الصدد أن استخدام اللون الأحمر الطامى على أرضية بارزة قليلا
أسلوب قى كان موجودا فى الخزف الإيرانى المصنوع فى ساوه فى القرنين التاسع والعاشر بعد
الهجرة ، كما وجد فى الخزف التركى المصنوع فى اسنيك منذ القرن العاشر الهجرى .

مهندسا إيرانيا من تبريز . وفضلا عن ذلك فقد كان الأتراك العثمانيون في حروبهم مع الأسرة الصفوية في إيران يحرصون على الانتفاع بخدمات الأمري الذين كانوا يتقنون فنا من الفنون أو يلمون بأحدى الصناعات الدقيقة .

بل إن الدولة العثمانية ، بما كان لها من علاقات بالدول الأوروبية ، كانت طريقا انتقلت بوساطته الأساليب الفنية الإيرانية الى جزر البحر المتوسط وإيطاليا وسائر الدول الأوروبية^(١) .

وقد كانت آسيا الصغرى واسطة لنقل بعض الأساليب الفنية الإيرانية الى أوربا قبل قيام الدولة العثمانية ؛ فقد استطاعت بيزنطة أن تقلد الخزف الإيراني الذي نعرفه اليوم بأسم خزف « جبرى » ، وأنتجت نوعا من الخزف يشبهه في الزخارف وفي اللون ؛ ثم نقلت إيطاليا عن بيزنطة هذا النوع بالحديد ، وتطورت هذه الصناعة حتى تمخضت في القرن السابع الهجرى (الثالث عشر الميلادى) عن الخزف المصنوع في مدينة أورفيتو Orvieto .

وقد كانت الأساليب الفنية في أفغانستان شرقا وفي التركستان شمالا جزءا من الأساليب الفنية الإيرانية . كما أن الطراز الإسلامى في الهند قام على أكتاف المصورين الإيرانيين ، الذين كانوا يعملون في البلاط الأمبراطورى ، والذين كانوا المثل الذى ينسج على منواله تلاميذهم من الهنود . والواقع أن

(١) راجع II. Glück : Kunst und Künstler an den Höfen des XVI. bis XVIII. Jahrhunderts und die Bedeutung der Osmanen für die europäische Kunst (Historische Blätter, Herausg. von Staatsarchiv Wien, I, 1921) ص ٣٠٣ — ٣٢٥

« أجزا » و « لاهور » و « دلهي » وغيرها من المدن الهندية كانت مزدهرة بالفنانين الإيرانيين ، يحرص الجميع على الانتفاع بمواهبهم^(١) .

أما أثر إيران في الطراز الاسلامي العباسي فقد أشرنا اليه في أول هذا الكتاب^(٢) . والمعروف أن بغداد كانت في العصر العباسي من أعظم مدن الدنيا ، كما كانت معينا واسعا للثقافة والفنون الإيرانية ؛ وكان الفنانون الإيرانيون يعملون في تجميلها بالعمائر الفخمة والتحف النفيسة . ويمكننا أن نتبين الأساليب الفنية التي انتقلت منها الى سائر الأقطار الاسلامية ، والتي لاشك في أنها إيرانية الأصل . ومن ذلك العقد المذهب ؛ فان كثيرين من العلماء يظنون أنه نشأ في العراق ثم نقله المعماريون في الشام ومصر وجزيرتي رودس وصقلية ، ونقله النورمنديون من الجزيرة الأخيرة الى فرنسا وانجلترا . وكذلك الحشوات الخشبية في المنبر المشهور بجامع القيروان يرجح أنها من صناعة فنانين إيرانيين في بغداد^(٣) .

وقد تأثرت بعض الطرز الاسلامية في مصر والشام بالأساليب الفنية الإيرانية . وكان أكثرها تأثرا في هذا الميدان الطراز الفاطمي ؛ فان الزخارف المحفورة في التحف الخشبية الفاطمية ، والرسوم النباتية والحيوانية التي تزين الخزف ذا البريق المعدني ، وأشكال التحف المعدنية وزخارفها ، والصور التي

(١) انظر : H. Goetz : The genesis of Indo-Muslim civilization : في مجلة Ars Islamica ج ١ (سنة ١٩٣٤) ص ٤٦ — ٥٠ ؛ وانظر أيضا : A. Pope : Some interrelations between Persian and Indian Architecture في Indian Art and Letters ج ٩ (سنة ١٩٣٥) ص ١٢١ — ١٢٥ (American Institute for Persian Art and Archaeology, Reprint Series No. 6) . (٢) راجع صفحة ١٧

(٣) قارن J. Strzygowski : Early Church Art in Northern Europe ص ٧٦ .

رسمت في العصر الفاطمى مثل صور الحمام الذى كشفته دار الآثار العربية بجهة أبي السعود جنوبى القاهرة، وما الى ذلك من التحف الفاطمية، كل ذلك يدل على التأثير القوى الذى كان لايران على الأساليب الفنية الفاطمية^(١). وكذلك أعجب الفنانون في الشرق الأقصى بالأساليب الفنية الايرانية. وكان تبادل الهدايا والتحف بين ملوك الصين وإيران سببا في انتشار بعض الزخارف الايرانية في فنون الشرق الأقصى. وقد كان إعجاب ملوك الصين بالتحف الايرانية شديدا حتى كانوا يضمونها الى أثن التحف الصينية التى كانوا يحتفظون بها بين كنوزهم الفنية العظيمة. والواقع أن الصلة الثقافية بين الصين وإيران قديمة، وقد ترجع الى ما قبل العصر اليكاني. وقد لوحظ أن الديانة البوذية، حين انتقلت من الهند الى الصين مرة بوسط آسيا الذى كان مشبعا بالثقافة الايرانية، تأثرت بهذه الثقافة الى حد كبير^(٢).



ولسنا نجهل أن الأساليب الفنية الايرانية وما تفرع منها في الطرازين التركى والفاطمى أثرت على فنون الغرب في بعض الميادين، كما أثبت ذلك علماء الفنون والآثار من غربيين وشرقيين.

فالالات الفلكية الايطالية والأوربية — كالا سطرلاب مثلا — نقلها الأوربيون عن نماذج إسلامية صنعت في إيران أوفى اسبانيا الإسلامية. وكذلك الأواني التى كان القسس الأوربيون يستخدمونها في العصور الوسطى ويسمونها

(١) انظر كتابنا « كنوز الفاطميين » ص ١٠٥ و ١٥٧

(٢) راجع B. Laufer : Sino-Iranica المطبوع في شيكاغو سنة ١٩١٩

«اكوامانيل» ويصنعونها على أشكال الحيوانات والطيور كانت مأخوذة عن نماذج إيرانية وفاطمية .

والأواني الخزفية ذات البريق المعدني تعلم الإيطاليون صناعتها من الأندلس ، التي كانت قد أخذتها عن الشرق الأدنى ولاسيما إيران . وكذلك التحف العاجية المصنوعة في صقلية تأثر صانعوها بالأساليب الفنية في الطرازين الفاطمي والإيراني . والمنسوجات الإيرانية والتركية والفاطمية كان لها أثر كبير على زخارف المنسوجات في صقلية وجنوبي إيطاليا . أما صناعة السجاد فإنها تكاد تقوم على أسس إيرانية . وقد مرّ بنا أن بعض المصوّرين الإيطاليين والألمان في القرنين الخامس عشر والسادس عشر بعد الميلاد أقبلوا على رسم السجاجيد والأقمشة وبعض التحف الإسلامية الأخرى في لوحاتهم^(١) . والأساليب الفنية في التجليد عند الإيطاليين منذ عصر النهضة لم تنج من تأثير الأساليب الإيرانية في هذه الصناعة^(٢) .

وعرفنا فضلا عن ذلك أن طائفة من الفنانين الإيرانيين في صناعة المعادن رحلوا إلى البندقية ، وكان تأثيرهم عظيما في صناعة تطعيم البرونز بالفضة والذهب . كما أن « ألبومات » الزخرفة في عصر النهضة بأوروبا كانت تشمل على جزء وافر من الزخارف الإسلامية ، ولا سيما الإيرانية .

(١) راجع G. Soulier : Les influences orientales dans la peinture toscane (باريس سنة ١٩٢٤) .

(٢) انظر « تراث الاسلام » ، الجزء الثاني في الفنون الفرعية والتصوير والعمارة (لجنة الجامعيين لنشر العلم ، في مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) ؛ وراجع المقدمة التي كتبناها لترجمة هذا الجزء .

وقد ثبت عدا ذلك أن إيران كانت على اتصال وثيق بشمال أوروبا في القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي^(١)) ووجدت في بعض أطلال شبه جزيرة اسكندناوه قطع من العملة الإيرانية وكأس من الفضة ؛ كما ثبت أن الزخارف المحفورة على بعض تلك التحف الشمالية متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية^(٢).

والواقع أن بعض العلماء يذهبون الى أن اتصال شمال أوروبا في نهاية القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) بشمال آسيا وإيران والهند كان أوثق من اتصاله بجنوبي أوروبا نفسها، وأن الأساليب الفنية المستمدة من الفنون الاغريقية والرومانية والمسيحية لم تغلب على الأساليب الفنية الآسيوية الأصل في الفنون الشمالية الا بعد بداية القرن الخامس الهجري (الحادي عشر الميلادي).

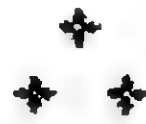
وعلى رأس الذين بحثوا في الاتصال الفني بين آسيا والشعوب الشمالية الأستاذ جوزيف ستريجوفسكي، الذي نسب الى إيران قسما وافرا من أصول

(١) راجع T. J. Arne : La Suède et l'Orient "Archives d'Etudes Orientales, 8, 1914" ص ١٤ — ١٧

(٢) انظر : Strzygowski : Les problèmes soulevés par la nef d'Oseberg et sa cargaison d'œuvres d'art Cahiers d'Art ج ٥ (١٩٣٠) ص ١٢١ — ١٢٨ ؛ و Strzygowski : Altai-Iran ص ٢٠٧ ؛ و E. Kübnel : Nordische und islamische Kunst في مجلة Die Welt als Geschichte ، السنة الأولى (١٩٣٥) ج ٦ ؛ و راجع أيضا مقال الدكتور كونل Kübnel من ص ٥٦ الى ٦٧ في كتاب Der Orient und Wir الذي أصدرته الجمعية الألمانية الشرقية في برلين سنة ١٩٣٥ .

الفنون المسيحية والذي كان شديد الإيمان باتصال الثقافة الفنية بين إيران وشمالي آسيا وشمالي أوروبا . ومما كتبه في هذا الصدد ^(١) :

“ In my studies on the origin of Christian art, it was in Asia, in the art of Iran, that I first discovered a powerful rival to the culture of Greece and Rome, and it is from that country, situated on the southern part of Northern Asia, that the art known to us as mediaeval, was derived. Later, however, I saw that this Iranian world was closely related to the North of Europe, and that to understand the one it was necessary to be acquainted with the other.”



ولا شك في أن بعض الأساليب المعمارية الإيرانية تسربت الى مصر والشام ثم الى صقلية وبعض الأنحاء الأوربية الأخرى . والواقع أن أحد المؤلفين الغربيين واسمه رسل سترجيس Russel Sturgis قد عرف بقوله إن تأثير بعض عناصر العمارة الإيرانية على عمارة أوروبا إبّان العصور الوسطى يكاد يعادل تأثير العمارة الرومانية نفسها ^(٢) .

وليس هذا بغريب ، فقد استطاع المسلمون في الأقاليم التي فتحوها أن يؤثروا في الأساليب المعمارية ، فبدأت في التطور السريع حتى أصبحت هناك طرز معمارية إسلامية تختلف باختلاف الأقاليم الإسلامية ، ولكن لها شخصية

(١) انظر : J. Strzygowski : Early Church Art in Northern Europe ص ١٤٣ . ومع أننا نعتقد بأن هذه العبارة صحيحة الى حد كبير فإن علينا أن نذكر أن سترجيوفسكي عرف بين مؤرخي الفنون الشرقية بآرائه الجريئة في تاريخ الفنون .

(٢) انظر : Russel Sturgis: A History of Architecture ج ٢ ص ٥٨

ظاهرة وصفات مشتركة، تجمعها على الرغم من تعدد أصولها . وكما كانت هذه الطرز المعمارية الإسلامية وليدة الأساليب المعمارية القديمة، فقد استطاعت أيضا أن تؤثر على العمارة في العصور الوسطى، ولا سيما في الأصقاع التي امتد إليها نفوذ المسلمين السياسي أو الثقافي كصقلية والأندلس وجنوبي فرنسا وجنوبي إيطاليا والبلقان وجزر البحر المتوسط والأصقاع الإسلامية في افريقية وجزائر الهند الشرقية .

وقد اقتبس الغربيون أثناء الحروب الصليبية بعض الأساليب المعمارية في سورية ومصر . ولم يكن كل ما اقتبسوه سوريا أو مصريا بحتا، فالمعروف أن العمارة الإسلامية في العراق ومصر والشام تأثرت ببعض الأساليب الإيرانية منذ القرن الثالث الهجري (التاسع الميلادي) .

وكذلك يلاحظ أن العقد الانجائزي التيودوري في البناء لا يختلف كثيرا عن العقد الايراني المذهب الذي ينتهي انحناءه بخطين مستقيمين، كما أن بعض الأساليب المعمارية التي استخدمت في السقوف والقباب بأوربا في العصور الوسطى ربما كانت مأخوذة عن إيران والشرق الاسلامي .



وإذا أردنا أن نتبين تأثير الفن الايراني في سائر الفنون، ولا سيما الغربية منها، لا يجب أن نقف عند الأساليب الفنية نفسها، وإنما يجدر بنا أن نفطن الى أن كثيرا من المثل العليا في الفنون الغربية، من أناقة ودقة وتماثل في الرسوم والزخارف، ترجع الى أصول إيرانية .

وفضلا عن ذلك كله فإن بعض الفنانين الأوروبيين في بداية القرن الحالى جذبتهم الأساليب الفنية الإيرانية ، فتأثروا بالأوان الصور الإيرانية ، وأدخلوا في آثارهم الفنية عناصر تدل على نزعتهم في التأثر بالمحيط الفنى الإيرانى ورغبتهم في الخروج عن المألوف من قواعد الفنون الأوربية ، التى لم تكن تتطور وتتغير الا بقدر وببطء .

فالمصور الفرنسى هنرى ماتيس Matisse ، الذى اشتهر بأساليبه العجيبة في مزج الألوان واستخدامها ، وبثورته على التزعات الفنية التى سادت في بداية هذا القرن ، كان من المعجبين بالفن الإيرانى ، وكانت لديه مجموعة نفيسة من التحف الإيرانية ؛ وقد اعترف بتأثير بعض الأساليب الفنية الإيرانية على فنه . كما أن بعض النقاد الأوربيين كانوا يشبهون لوحاته الفنية بالصور الإيرانية أو الهندية وبالصور المذهبة في مخطوطات العصور الوسطى .

وكذلك المصور والحفار الانجليزى فرانك برانجوين Brangwyn الذى ولد سنة ١٨٦٧ و بدأ حياته الفنية برسم الصور الحائطية ، اعترف أيضا بفضل المثل العليا في الفن الإيرانى على أساليبه الفنية العامة ، ولا سيما في المناظر الشرقية التى كانت يرسمها في بعض الأحيان .

والمصور الهولندى ماريوس باور Marius Bauer ، الذى ولد سنة ١٨٦٤ ، زار تركيا والهند ومصر وأتيح له أن يعجب بفنون إسلامية وثيقة الصلة بالفن الإيرانى ؛ فلا عجب إذا رأينا في بعض رسومه روحا إيرانية قربتها الى قلوب الهواة في هولندا .

والمصور الانجليزي وليم روتنشتاين William Rothenstein ، الذي ولد سنة ١٨٧٢ وعين في سنة ١٩٢٠ مديرا للكلية الملكية للفنون في سوث كنسنگتن ، عمد الى الفن الإيراني فاستوحاه بعض الأساليب الفنية التي أكتسبت صورته نضارة ظاهرة .

أما المصور الجزائري المعاصر ، محمد راسم ، فقد أفلح في أن ينسج في صورته على منوال الصور الإيرانية في المخطوطات النفيسة . ومع أن له دراية واسعة بالتصوير الغربي ، فقد اختار أن يتبع الأساليب الفنية الإيرانية ، وأن يكون فنه زخرفيا قبل كل شيء ، وإلا يستخدم الظل والضوء على الطريقة الغربية إلا بقدر . وقد أصاب في ذلك كله نجاحا كبيرا ، حتى قال الأستاذ جورج مارسيه Marçais ، في خطبته بمعرض الفنون الوطنية بالجزائر (٥ مارس سنة ١٩٣٧) إن نهضة عظيمة أحييت فن التصوير الإسلامي بفضل هذا الفنان ومن تأثروا به من تلاميذه والمعجبين بأسلوبه الفني .



والواقع أن جل التزعات الحديثه في الفن يبدو فيها رجوع الى بعض مبادئ الفن الإيراني ، وإكثنا لا نزع أن كثيرين من الفنانين المحدثين قد تأثروا بالفن الإيراني ، وإنما الحق أن بعدهم عن الأصول الفنية الكلاسيكية يكسب آثارهم الفنية طابعا شرقيا الى حد ما ، وحسبنا أنهم لا يعنون الآن بأن تكون الصورة مثالا صادقا للطبيعة المنقولة عنها ، بل يقنعون بالفكرة والمنظر العام وشيء من الشبه بن « الأصل » والصورة .



وصفوة القول أن إيران أتيح لها ، بفضل موقعها الجغرافي ، أن تكون حلقة الاتصال بين المدينتين الشرقية القديمة والمدينتين الغربية ، فكان لها في تاريخ العمارة شأن عظيم ، وتسربت أساليبها الفنية الى الشرق الأقصى وإلى وسط أوروبا وجنوبها وإلى البلاد الشمالية المحيطة ببحر البلطيق ، وذلك بفضل التجارة في وسط آسيا والمحيط الهندي والبحر المتوسط وطرق التجارة من روسيا إلى البلاد السكندنافية ، فضلا عن الهدايا التي كان الملوك والأمراء يعنون بتبادلها نفرا بصناعات بلادهم وإبقاء للعلاقات الودية بينهم .

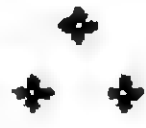
خاتمة

رأينا في الصفحات السابقة كيف تطور الفن الإيراني في الإسلام وألمنا، في شيء من الاختصار، بالمبادئ المختلفة التي أظهر فيها الإيرانيون عبقريتهم الفنية . ونود الآن أن نختتم حديثنا بلمحة عامة عن مميزات هذا الفن .

ولعل أول ما يلفت النظر في العماثر والتحف الفنية الإيرانية ما فيها من عظمة ونخامة، ولكنها عظمة ممتازة، ومشربة بالدقة وحسن الذوق والبراعة والتوفيق في الاختيار، فإن الشعب الإيراني شعب ذو مزاج رقيق في فنه وأدبه وحياته الاجتماعية . والذين يفهمون مقام قصائد حافظ ورباعيات الخيام وقصص سعدى في الأدب العالمي يمكنهم أن يعرفوا مكانة الفن الإيراني بين سائر الفنون، وأن يدركوا ما يمتاز به من أرسقراطية، قوامها الرقة والابداع والاتقان .

وفضلا عن ذلك فالإيرانيون شعب فنان ذو غريزة زخرفية قوية، ولذا يكاد الفن يشمل كل ما يستخدمه الإيراني في حياته، بل إن الصانع العادي لا يقنع في منتجاته بنصيب قليل من جمال الفن ورواقه .

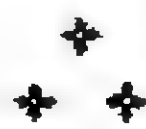
والإيرانيون يحبون الزهور والحدائق، ولا يملون الحديث عنها في أدبهم وشعرهم، وهم بعد ذلك يتخذونها عنصرا أساسيا من عناصر الزخرفة عندهم .



والفنون الإيرانية في الإسلام أكثر الطرز الإسلامية تماسكا ووحدة .
وحسبك أن توازن بين الطرز الفنية في مصر : الطواوني والفاطمي والمملوكي ،
لتدرك أن الفرق بين كل منها والذي يليه أكبر من الفرق بين الطراز السلجوقي
والطراز الإيراني التتري والطراز الصفوي .

أجل ، إن البناء أو التحفة المصرية الإسلامية لها ذاتيتها في كل العصور
وإننا نستطيع أن ندرك لأول وهلة أن القطعة الفنية من منتجات مصر ،
ولكننا نشعر أن العماثر أو التحف الإيرانية أشد وحدة ، وأن غير الأخصائيين ،
إذا نسبوها إلى طراز آخر ، فأنما ينسبونها إلى طراز متأثر بالفن الإيراني كل
التأثر كالطراز العثماني أو الطراز الهندي .

وقصارى القول أن الطرز الفنية الإيرانية عظيمة التماسك ووافرة
الاستقلال عن غيرها من الطرز الإسلامية التي لم تتأثر بالأساليب الفنية
الإيرانية . بيد أن الطرز الإسلامية جميعا ، في إيران وفي مصر وفي سائر الأقطار
الإسلامية ، مشتركة في صفات عدة هي التي تكسبها الطابع الإسلامي .



فالفن الإسلامي عامة فن غير شخصي . والفنان المسلم في إيران ومصر
وإفريقية والأندلس والشام وتركيا لا يعمل على أن يعبر عن الطبيعة أو عن
الحقيقة أو عن شعوره تعبيرا خاصا يميزه عن غيره من الفنانين ، ولا يثبت
وجوده باتخاذ طريقا خاصا وأسلوبا معيناً ينم عنه ، وإنما نراه في أكثر
الأحيان يتبع السبيل المطروق ويقتفى أثر الأقدمين ويسير على الأساليب

الفنية الموروثة . والفنان الماهر يفوق غيره في إتقان الرسم أو الزخرفة ؛ ولكنه قل أن يتدع شيئا جديدا . ولعل هذا أكبر سبب في أن أكثر التحف الاسلامية مجهولة الصانع ، ونحن حين نعجب بهذه التحف قل أن نفكر في صانعها ، لأنها جزء من كل : هو الطراز الذي تنسب اليه ؛ ولأننا نستطيع أن نعرف البلد الذي صنعت فيه والعصر الذي ترجع اليه ؛ ولكن صانعها لم يترك لنا من شخصيته ما يساعد على تسجيل اسمه لنا ، وما يبعث فينا الشوق الى معرفته . أجل ، إن هناك حالات شاذة ؛ ولكنها تثبت القاعدة كما يقولون ، والفنان إذن وسيلة وأداة ؛ ومتجاته لا تدل عليه ؛ ولذا لم يكتب المسلمون في تاريخ حياة الفنانين حتى أننا اذا عثرنا على اسم فنان لم نجد عنه في كتب التاريخ والأدب ما يمكننا أن نتبين منه بيئته والعوامل التي أثرت في فنه . والحق أن البون شاسع بين حال الفنانين في تاريخ الغرب ونصيبهم في الشرق الاسلامي . فاللغات الاغريقية واللاتينية ثم اللغات الأوروبية غنية بما فيها من مؤلفات في تاريخ الفنانين ودرس البيئة التي عاشوا فيها والعوامل المختلفة التي أثرت في فنونهم . بل إن بعض مؤرخي الفنون يكرسون حياتهم العلمية لدرس فنان من الفنانين وإمالة اللثام عن كل دقيقة صغيرة في حياته وفي آثاره الفنية . أما في الاسلام عامة فان نصيب الفنان من العناية كان ضعيفا هينا .

والواقع أن الفنانين في الاسلام لم يفتنوا بمنتجاتهم من ناحية الجودة والابداع ؛ فكانوا في معظم الأحيان لا يكتبون على تلك التحف أسماءهم ، ولم يشعروا بلزوم ذلك ولم يفكروا فيه ؛ كأنهم كانوا يعلمون أنهم في الغالب صناع وايسوا فنانين .

ولا ريب في أن هذه الصفة من صفات الفنون الإسلامية غير واضحة لكثيرين من المشتغلين بالفنون ، وحسبك أن أحد زملاء كتب العبارة الآتية في مقال عن « بدائع الفن الإيراني » :

« وظاهرة من أهم ظواهر الفن الإيراني وحدة معانيه في جميع نواحي الفنون وفي جميع عصوره التاريخية . فالفنون الإيرانية مجموعة لها شخصية متحدة تتلشى من ورائها شخصية الفنان . وإذا كنا لا نعرف إلا القليلين من رجال الفن الإيراني ، فذلك لأنهم كانوا يدمجون شخصيتهم في شخصية قومية أعلى ، وكانوا يعتقدون أنهم إنما يعملون لمجد خالد لا لمنفعة شخصية » .

وفي رأينا أن الزميل الفاضل لم يكن موفقا كل التوفيق في الجزء الأخير من هذه العبارة ، لأن الواقع أن قلة الإمضاءات في الفنون الإسلامية وندرة البيانات عن الفنانين ترجعان إلى طبيعة الفن الإسلامي في قلة الإبداع والابتكار ، وفي اتباع الفنانين مجموعة من الأساليب الفنية الموروثة ، كما ترجعان إلى أرسقراطية الفنون الإسلامية وإلى أن الأمير أو الثرى الذى يشيد له البناء أو تصنع له التحفة الفنية يأبى أن يسود اسم المهندس أو الفنان ، ويحرص على أن يكون الفضل كل الفضل لشخصه بوصفه المنفق على تشييد البناء أو صاحب التحفة ^(١) .

ولكن لا يفوتنا أن نذكر أن الطرز الإيرانية هي أحفل الطرز الإسلامية بالحالات الشاذة عن القاعدة التى شرحناها في السطور السابقة . وذلك لأن

(١) راجع مقالنا عن « إمضاءات الفنانين في الإسلام » بمجلة « الثقافة » ، العدد . ٤ ،

القاهرة في ٣ أكتوبر سنة ١٩٣٩ .

الطرز الفنية الإيرانية كانت أكثر فهما للحياة من سائر الطرز الإسلامية. ويرجع ذلك إلى أن الفنانين الإيرانيين لم يكثرثوا بتحريم تصوير الكائنات الحية أو تجسيمها، فأتسع الأفق الفني عندهم، وأقبلوا على توضيح المخطوطات بالصور، وعلى إنتاج التحف البديعة، وأصاب بعضهم في هذا السبيل توفيقاً حق له أن يفخر به وأن يسجله لنفسه، أو ظن خطأ أنه أصاب ذلك التوفيق، فسجله بدون أن يستحقه.



وكان الإيرانيون، كسائر الشعوب الإسلامية، يكرهون الفراغ في زخارفهم، ويميلون إلى تغطية كل المساحات المراد تزيينها، فلا يتركون من سطحها شيئاً بدون زخارف، ولكنهم لم يبالغوا في ذلك كل المبالغة؛ بل لقد أدركوا أحياناً — ولا سيما في زخرفة الخزف — ما يمكن أن يفيدوه من ترك بعض الفراغ بين العناصر الزخرفية المختلفة.



وثمة ميزة أخرى للطرز الإيرانية في الإسلام. وهي أنها أكثر الطرز الإسلامية اتصالاً بالتاريخ القومي في الأقاليم التي قامت فيها؛ فقد عمد الإيرانيون إلى تاريخهم الوطني، واتخذوا منه موضوعات عديدة للتصوير والزخرفة، ورسموا قصصه في الخزف وفي الصور التي زينوا بها المخطوطات وغير ذلك.

ولعل السبب في ذلك أنهم الأمة الوحيدة التي لم يقطع الإسلام صلتها بتاريخها القديم. بعد أن فتحها العرب وأصبحت جزءاً من إمبراطوريتهم.

وحسبك أن تمنع النظر في الطرز الفنية التي قامت في مصر : الطولوني والفاطمي والمملوكي ، فأنت لن ترى فيها كبير صلة بالعصر الفرعوني أو العصر الاغريق الروماني أو العصر القبطي ، من عصور التاريخ المصري . ولاغربة فان المصريين فقدوا بعد الفتح العربي لغتهم وأديبهم القديم ، بينما إيران صمدت للعنصر العربي طويلا ولم تفقد لغتها القديمة ، وإن كتبها بالحروف العربية واستعارت لها من اللغة العربية آلاف المفردات والتراكيب . وفي القرن الرابع الهجري (العاشر الميلادي) قامت نهضة قوية في إيران ، وذاع استخدام اللغة الفارسية في الأدب من جديد ، وزاد اعتزاز الإيرانيين بتاريخهم الوطني القديم ، وبعقريتهم الفنية التي ورثوها عن أسلافهم الساسانيين . وكان بعد ذلك كتابهم العظيم «الشاهنامه» سجلا لتاريخ بلادهم وما ألم بها من الأحداث الخرافية والواقعية ، فضلا عن سير أبطالهم المشبعة بطرائف الأخبار وقصص الحب والبطولة . وكان لهذا كله أكبر أثر في فنونهم وفي الموضوعات التي أقبلوا على تصويرها أو اتخذوها عناصر زخرفية .

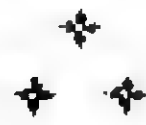
وحسبك دليلا على خلود الثقافة الإيرانية في تاريخ إيران ، على الرغم من التقلبات السياسية ، أن هذه الملحمة الإيرانية الوطنية نظمها الفردوسي برعاية محمود الغزنوي الذي كان تركي الأصل والذي عني برعاية الثقافة الإيرانية الإسلامية وعاش في بلاطه بعض ذوى الشأن الخطير من شعراء إيران .

بل إن الثقافة الإيرانية كانت حينما من الزمن من أزم الأشياء للطبقات العالية في الشرق الاسلامي ؛ وذلك بعد أن زادت مكانة اللغة الفارسية حتى صارت تعنى بدراستها الطبقة المثقفة في الولايات التركية منذ القرن العاشر

الهجرى (السادس عشر الميلادى) . وقد ظلت الفارسية ذائعة في بلاد الهند حتى القرن الماضى (التاسع عشر الميلادى) . ولا يزال لها في تلك البلاد شأن غير يسير .



ومما يمتاز به التحف الايرانية على غيرها من التحف الغربية ومنتجات الشرق الاقصى أن في أشكال التحف الايرانية شيئا من الحرية والحياة والبعد عن الدقة والكمال الآلين . وحسبك أن توازن بينها وبين الأواني الاغريقية مثلا لتبين في هذه شيئا من الجمود والشدة والجفاف ، ربما كان أساسه الترام أشكال معينة وأدائها بدقة تذكر بالآلات التي تنتج آلاف القطع المتماثلة والتي لا تميز إحداها عن الأخرى .



وإذا جاز لنا أن نتكلم عن وحدة فنية عامة في إقليم من الأقاليم التي ساد فيها الاسلام ، فإن هذا الاقليم هو إيران ؛ لأن الفن الايراني في الاسلام — ولا سيما الفنون الزخرفية أو الفرعية — يمكن اعتباره متصلا الى حد كبير بالفن الايراني القديم . فالعبرية الفنية القديمة في الشعب الايراني ، وكانت تتكيف بأهواء الأسرات الحاكمة في البلاد ، بدون أن تفقد طابعها الوطني كله ، حتى أصبحت الطرز الايرانية في الاسلام أغنى الطرز الفنية الاسلامية بآثار الفنون التي كانت سائدة في البلاد قبل الاسلام . حقا إن الطراز الهندى الاسلامى يصدق عليه هذا القول أيضا ، ولكن علينا أن نذكر أنه قام على أكتاف الايرانيين وأنه تأثر بهم تأثرا كبيرا ، حتى أن بعض الباحثين لا يعتبرونه طرازا فنيا قائما بذاته .



ولا يجدر بنا أن ننسى ما في المتحف الفنية الإيرانية من نضارة تكسبها شبابا دائما، وتبعد عنها في أكثر الأحيان ذلك الوقار والحفاء والهيبة التي تحيط بالتحفة الفنية فتطبعها بطابع آخر . وحسبك أن تنظر الى صورة إيرانية ثم الى لوحة فنية غربية من العصر نفسه ، لترى أن شعورك في الحالتين لا يكون واحدا ، قل الصورة الإيرانية سحرها الخاص ، وخيالها الواسع ، وثروتها الزخرفية ، وألحانها المتكررة ، كالموسيقى الشرقية ، وفي اللوحة الغربية ألوانها المملوءة بالمعاني ، وتكوينها الباعث على التفكير ، ومغزاها في بيان نعيم الحياة أو آلامها . وقصارى القول أن اللوحة الفنية الأوربية أكثر نضوجا ، وأنفذ الى أعماق الحقيقة ، وأقدر على بيان الجمال الروحي في الحياة والطبيعة وعلى تصوير التضحيات البشرية في الدين والوطنية والمثل العليا .

وإننا لا نلمس هذه النضارة والشباب الفني في الصور الإيرانية فحسب ، بل نراها في الخزف والأواح القاشاني والمنسوجات ، حتى العماير الإيرانية ، لا نجد فيها كل الوقار والحفاف والهيبة التي نراها في العماير الإسلامية في سائر الأقطار الإسلامية .

ولا ريب في أن هذه الميزة ، كأكثر الميزات الأخرى في الفن الإيراني ، ترجع لدرجة كبيرة الى طبيعة إيران ومناخها وشمسها وبيئة الفنانين فيها . وقد اختلفت الآراء في تحديد ما كان لهذه العناصر من التأثير في الفن الإيراني ، فيالغ بعض الكتاب في مقدار هذا التأثير ، كما بالغ تين Taine في كتابه « فلسفة الفن » ومارش فيليبس Philips في كتابه « الفن والبيئة »

في تقدير تأثيرها على الفنون عامة ، ورأى آخرون أن تأثير تلك العناصر لا يمكن إهماله ، ولكن يجب الحذر من المبالغة في تقدير شأنه .

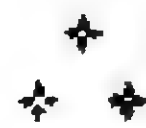
بيد أننا نستطيع أن ننسب إلى الموقع الجغرافي كثيرا من طبيعة الفن الإيراني ، فإن إيران تقع في وسط المدنات العظيمة في العصور القديمة والوسيطة ، وكانت اتصالها عظيما بالبلاد التي قامت فيها تلك المدنات فتأثرت بها وأثرت فيها . وقد عاب بعضهم على الفنون الإيرانية أنها أخذت أصولها عن بلاد السومريين والبابليين والحثيين والأشوريين والمصريين القدماء والاعريق والرومان والبيزنطيين ، ولكن الواقع أن هذه سنة الفنون كلها ، وأن الفنون كما تأخذ تعطي ، وأن الفن الإيراني القديم أعطى الطرز الإسلامية جزءا كبيرا من عناصرها الأولى كما أعطتها الفن البيزنطي جزءا آخر .

ومما يخالف روح البحث العلمي الصحيح أن بعض الباحثين الذين يريدون أن يزجوا بالقومية في كل شيء يزعمون أن الفن الإسلامي أصيل لم يتأثر بغيره ، وإنما أثر في فنون الأمم الأخرى^(١) . وهذا غير صحيح ، لأن الفن الإسلامي تأثر في إيران وفي مصر وفي غيرها من الأقطار الإسلامية بالأساليب الفنية القديمة التي كانت قائمة في تلك البلاد ، ثم أتيح له أن يؤثر في غيره من الفنون ، ولا سيما بوساطة المدنية الإسلامية في الأندلس وجزيرة صقلية وبوساطة الحروب الصليبية ثم بوساطة اتصال البلاطين العثمانيين والإيرانيين بالبلاد الغربية .

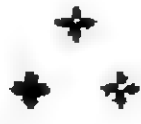
(١) انظر عددي ٧١ و ٧٣ من مجلة هدى الإسلام (القاهرة) في ٢٧ مارس و ١٠ أبريل



وقد كان من حسن حظ إيران أن الذين فتحوها من عرب و تتر و أفغان كانوا أقل منها في المدنية و أفقر في الأساليب الفنية ، فلم يأتوا بشيء يطغى على العبقرية الفنية الإيرانية طغيانا تاما . و الأهم التي كانت لها أساليب فنية زاهرة ، كالغريق أو الصين أو الهند لم يقدر لها أن تغلب إيران على أمرها . ولذا بقيت السيادة الفنية في الفنون الإيرانية لإيران نفسها ، و أخذت إيران عن تلك الأمم كثيرا من الأساليب ، ولكنها طبعتها بعد ذلك بالطابع الإسلامي القوي ، و ظلت العبقرية الفنية الإيرانية قوية و غالبية في كل مراحل التاريخ الفني الإيراني .



وهناك ميزة عامة في الفنون الإسلامية ، ولكنها أظهر ما تكون في الطرز الإيرانية . و نقصد طموح الصانع أو الفنان إلى الكمال الفني ، و قدرته على الصبر و استهانته بالوقت في هذا السبيل . و حسبك أن تفكر في النقوش الدقيقة على التحف ، و في صور المخطوطات ، و في عقد السجاجيد ، لتدرك الوقت و الصبر اللازمين لها . و الواقع أن هذا طبيعي و لازم إلى حد كبير في الفنون الإسلامية ، و هي كما نعرف فنون زخرفية قبل كل شيء ، و المعيار الأساسي في الحكم على منتجاتها هو النظر دون الفكر ، فضلا عن أن هذه الفنون لا تستخدم من الموضوعات ما يثير الشعور ، أو يؤدي إلى التأثير العميق ، فليس غريبا أن تنكسب في ميدان الزخرفة ما فقدته في ميدان الشعور و التأليف الفني .



وقد وفق الفنانون الايرانيون في العصر الاسلامي الى تعزيد السلاطين والأمرء . ولعل هذا من أعظم أسباب ازدهار الطرز الفنية الإيرانية؛ لأن المصور الذي يقضي السنين في تزيين مخطوط واحد، وصانع السجادة التي يلزمها العدد الوافر من العمال والمقادير الكبيرة من الحرير والصوف وربما الذهب والفضة، والفنان الذي يشتغل الأشهر الطوال في إنتاج تحفة أو إتمام زخرفة، كل هؤلاء كانوا يحتاجون الى من يقوم بأودهم، ويحزيهم عن هذه الأعمال خير الجزاء . وكان السلاطين والأمرء هم الذين يفعلون ذلك؛ ولا عجب فان الفنون الإسلامية عامة فنون ملكية إلى حد كبير، والأمير وحاشيته هم الدعامة التي يقوم عليها الفن، ويعتمد عليها أهله . أما رجال الدين في الاسلام فلم يشملوا الفنانين برعايتهم كما فعلت الكنيسة المسيحية في الغرب . وصفوة القول أن أكثر الملوك والحكام في إيران كانوا يقدرون رجال الفن وينفقون الأموال الطائلة في تشجيعهم والانتفاع بجهودهم وتيسير سبل العمل لهم .

وحسبنا أن نعرض بعض الأسماء في تاريخ إيران لتري العلاقة الوثيقة بين الحكام وبين الانتاج الفني؛ فعلى يد الأمرء السلاجقة قامت العائزات القباب والأقبية؛ وشيد غازان خان (٦٩٤-٥٧٠٣ هـ : ١٢٩٥-١٣٠٤ م) الجامع الأزرق في تبريز؛ بينما ترجع بعض أجزاء المسجد الجامع في إصفهان الى عصر الجايتو محمد خداينده (٧٠٣-٥٧١٦ هـ : ١٣٠٤-١٣١٦ م) الذي شيد جامع قرامين والضريح الفخم في سلطانية؛ وبني جامع جوهر شاد على يد شاه رخ، الذي أسس في هرة مجمعا لفن الكتاب، فأصبحت هذه المدينة

في عصره مركزا كبيرا لصناعة التصوير ، وأسس ابنه بايسنقر مكتبة أخرى ومجما للفنون جمع فيه الخطاطين والمذهبيين والمجلدين والمصوّرين .

وكان الشاه اسماعيل الصفوي يقدر المصور بهزاد بنصف مملكته ، وقد جاء في بعض المصادر التاريخية أن هذا الشاه اشتدّ جزعه حين نشبت الحرب بين الترك والإيرانيين سنة ٩٢٠ هـ (١٥١٤ م) ، وخشى أن يقع بهزاد والخطاط المشهور شاه محمود النيسابوري في يد أعدائه ، فأخفاهما في قبو وتم النصر للترك ، فدخلوا تبريز ثم رحلوا عنها ، ولما عاد الشاه اسماعيل كان أول ما عني به أن يطمنن على بهزاد وزميله ، وأن يستوثق من بقائهما في خدمته . وكذلك كان الشاه طهما سب مصورا ماهرا وراعيا للفن والفنانين . والشاه عباس الأكبر يرجع إليه الفضل في تجميل إصفهان وجعلها مركزا عظيم الشأن للعلوم والفنون .

وأما صاحب الجلالة الشاه رضا ، امبراطور إيران الحالي فيعير الفنون قسما وافرا من رعايته ويشملها بنصيب عظيم من عنايته ، وقد تم بفضله ترميم كثير من العمارات ، وانقضى عهد تسرب التحف الإيرانية الجميلة الى البلاد الأجنبية ، وعاد الى الفنون والصناعات الدقيقة الازدهار الذي عرفته في العصور الذهبية من تاريخ إيران ، فضلا عما عنيت به حكومة جلالته من تنظيم المتاحف وتشجيع رجال الفن .

المراجع

ابن بطوطة : تحفة الأنظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار
(طبعه وترجمه الى الفرنسية سانجنتي وديفريرى ، باريس سنة ١٨٥٣) .

[١]

ابن النديم : الفهرست (طبعة مصر سنة ١٣٤٨ هـ) .

[٢]

أحمد زكى بك : الأ بسطة والسجاجيد (ص ٥٣ - ٥٩ فى العدد الخاص
الذى أصدرته مجلة « الثقافة » عن إيران فى ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) .

[٣]

الأصطخرى : مسالك الممالك (طبعة دى جويه فى المكتبة الجغرافية
العربية) .

[٤]

زكى محمد حسن : التصوير فى الاسلام عند الفرس (من مطبوعات لجنة
التأليف والترجمة والنشر . القاهرة سنة ١٩٣٦) .

[٥]

— : الفن الاسلامى فى مصر (من مطبوعات دار الآثار العربية .
القاهرة سنة ١٩٣٥) .

[٦]

— : كنوز الفاطميين (من مطبوعات دار الآثار العربية . القاهرة
سنة ١٩٣٧) .

[٧]

— : فى الفنون الاسلامية (من مطبوعات اتحاد أساتذة الرسم .
القاهرة سنة ١٩٣٨) .

[٨]

زكى محمد حسن : التصوير وأعلام المصورين فى الاسلام (ص ١ — ٢٨
فى كتاب « نواج مجيدة من الثقافة الاسلامية تأليف عبد الوهاب
عزام وزكى محمد حسن واسماعيل مظهر وقدرى حافظ طوقان واسماعيل
أحمد أدهم . هدية المقتطف السنوية سنة ١٩٣٨) . [٩]

— : إيران، مفاخر فنونها (مبحث ملحق بعدد شهر يونية سنة ١٩٣٨
من مجلة المقتطف) . [١٠]

— : تراث الاسلام . الجزء الثانى ، فى الفنون الفرعية ، ترجمه
الى العربية وشرحه الدكتور زكى محمد حسن (مطبوعات لجنة الجامعيين
لنشر العلم ، فى لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٦) . [١١]

شاهين مكارىوس : تاريخ إيران (مطبعة المقتطف بمصر سنة ١٨٩٨) .
[١٢]

عبد الوهاب عزام : الصلات بين العرب والفرس وآدابهما فى الجاهلية
والاسلام (ص ١٢٥ — ١٦٤ فى كتاب « نواج مجيدة من الثقافة
الاسلامية . هدية المقتطف سنة ١٩٣٨) . [١٣]

— : انظر الفردوسى .

على بك بهجت : فهرست مقتنيات دار الآثار العربية تأليف هرتر بك
وتعريب على بك بهجت (المطبعة الأميرية بمصر سنة ١٣٢٧ هـ) . [١٤]

الفردوسى : الشاهنامه (نظمها بالفارسية أبو القاسم الفردوسى وترجمها نثرا
الفتح بن على البندارى وقاربها بالأصل الفارسي وأكمل ترجمتها فى مواضع

- وصححها وعلق عليها وقدم لها الدكتور عبد الوهاب عزام . من مطبوعات
 لجنة التأليف والترجمة والنشر سنة ١٩٣٢) . [١٥]
- محمد عوض محمد : إيران (ص ٥ - ١٢ في العدد الخاص الذي أصدرته
 مجلة الثقافة عن إيران في ١٤ مارس سنة ١٩٣٩) . [١٦]
- محمد كرد علي : الاسلام والحضارة العربية . جزآن (من مطبوعات لجنة
 التأليف والترجمة والنشر . القاهرة سنة ١٩٣٤ و ١٩٣٦) . [١٧]
- المسعودي : مروج الذهب (طبع مصر سنة ١٣٤٦ هـ) . [١٨]
- المكتبة الجغرافية العربية (B. G. A.) : سلسلة من كتب الجغرافيا
 العربية نشرها دي جويه وفريق من المستشرقين في ليدن من سنة ١٨٧٠
 الى سنة ١٨٩٤ . وتشتمل على الكتب الآتية : [١٩ - ٢٦]
- (١) مسالك الممالك للاصطخرى .
 - (٢) المسالك والممالك لابن حوقل .
 - (٣) أحسن التقاسيم للقدسى .
 - (٤) فهارس وشروح وحواشى للاجزاء الثلاثة الأولى .
 - (٥) البلدان لابن الفقيه .
 - (٦) المسالك والممالك لابن خردادبة .
 - (٧) الأعلام النفيسة لابن رسته وكتاب البلدان لليعقوبى .
 - (٨) التنبيه والاشراف للمسعودى .
- ميرزا حبيب : خط وخطاطان (استانبول سنة ١٣٠٦ هـ) . [٢٧]
- ياقوت الحموى : معجم البلدان (طبعة وستنفلد في ليزج) . [٢٨]

- AGA-OGU, MEHMET: Persian bookbindings of the fifteenth century. University of Michigan Publications. *Ann Arbor*, 1935. (29)
- : The Landscape miniatures of an anthology of 1389 (in *Ars Islamica*, III, 1938). (30)
- D'ALLEMAGNE, R. : Du Khorassan au Pays des Bakhtiaris. *Paris*, 1911. (31)
- ARNE, T. J.: The Swedish Archæological Expedition to Iran 1932-1933 (in *Acta Archæologica*, VI, fasc. 1-2, pp. 1-48). (32)
- ARNOLD, THOMAS W.: Painting in Islam. *Oxford*, 1928. (33)
- : The Survival of Sasanian Motifs in Persian Painting. (in *Studien zur Kunst des Ostens*, J. Strzygowski gewidmet, *Wien* 1923, S. 95-97). (34)
- : Survivals of Sasanian and Manichæan Art in Persian Painting. *Newcastle-upon-Tyne*, 1924. (35)
- : Bihzad and his Paintings in the Zafar-Namah M. S. *London*, 1930. (36)
- ARNOLD, TH. AND GROHMANN, A. : The Islamic Book. *London* 1929. (37)
- ARNOLD TH. & R. A. NICHOLSON : A Volume of Oriental Studies presented to Edward Browne. *Cambridge*. 1922. (38)
- ATHAR-Ë IRAN, Annales du Service Archéologique de l'Iran (depuis 1936). (39)
- BAHRAMI, M : Recherches sur les carreaux de revêtement lustré dans la céramique persane du XIII^e au XV^e siècle. *Paris*, 1937. (40)
- BARBIER DE MEYNARD: Dictionnaire géographique de la Perse. *Paris*. 1861 (41)
- BINYON, L.: Asiatic Art in the British Museum (*Ars Asiatica*, t. VI, *Paris* 1925). (42)

- BINYON, L. : The Poems of Nizami. *London*. 1928. (43)
- BINYON, L. WILKINSON & GRAY : Persian Miniature Painting, *Oxford*, 1933. (44)
- BLOCHET, E. : Les Peintures des manuscrits orientaux de la Bibliothèque Nationale *Paris*. 1914-20. (45)
- : Les Enluminures des manuscrits orientaux, turcs, arabes, persans de la Bibliothèque nationale. *Paris*. 1926. (46)
- : Musulman Painting. Translated from the French by Cicely Binyon. *London*. 1927. (47)
- BODE, W. & KÜHNEL, E. : Antique Rugs from the Near East. *New York*, 1922. (48)
- BRECK, J. AND E. MORRIS : The James F. Ballard collection of Oriental rugs. *New York* 1923. (49)
- BRITTON, NANCY PENCE : A Study of Some Early Islamic Textiles in the Museum of Fine Arts, *Boston*, 1938. (50)
- BROWNE, E. G. : A Literary History of Persia. (51)
- BUCKLEY, WILFRED : Two glass vessels from Persia (in *Burlington Magazine*, vol. LXVII, August 1925, pp. 66-77). (52)
- BULLETIN OF THE AMERICAN INSTITUTE FOR PERSIAN ART AND ARCHEOLOGY. *New York*. (53)
- Bulletin of the Museum of Fine Arts. *Boston*. (54)
- Burlington Magazine. *London*. (55)
- CHARDIN, SIR JOHN : A New and Accurate Description of Persia and Other Eastern Nations. *London*, 1724. (56)
- : Travels in Persia, with an Introduction by Sir Percy Sykes. *London*, 1927. (57)
- CLAVIJO : Embassy to Tamerlane (éd. Guy Le Strange) *London*, 1928. (58)

- COHN-WIENER, E. : Die Ruinen der Seldschukenstadt von Merw und das Mausoleum Sultan Sandschars (in Jahrbuch der Asiatischen Kunst II, 1925, S. 115-122). (59)
- : Turan. *Berlin*, 1930. (60)
- : Das Kunstgewerbe des Ostens, *Berlin*, 1923. (61)
- COOMARASWAMY, A. K. : Les Miniatures orientales de la collection Goloubev au Museum of Fine Arts de Boston (*Ars Asiatica*, t. XIII, *Paris* 1929) (62)
- COX, R. : Les Soieries d'art. *Paris*, 1914. (63)
- CRESWELL, K. A. C. : The History and Evolution of the Dome in Persia (*Journal of the Royal Asiatic Society*, July 1914 p. 681-701). (64)
- : Persian domes before 1400 A. D. (in *Burlington Magazine* 26, 1914-15 pp. 146-155). (65)
- : Early Muslim Architecture, *Oxford*, 1932. (66)
- CHRISTENSEN, ARTHUR : L'Iran sous les Sassanides. *Paris*, 1936. (67)
- DEAN, BASHFORD : Handbook of Arms and Armor, European and Oriental. *New York* (Metropolitan Museum of Art), 1915. (68)
- DENIKE, BORIS : Quelques monuments de bois sculpté au Turkestan occidental (in *Ars Islamica*, vol II, pp. 69-83). (69)
- DENNISON ROSS, E. (*editor*) : Persian Art. *Oxford*, 1930. (70)
- DIEZ, ERNST : Die Kunst der islamischen Völker. *Berlin*, 1922. (71)
- : Churasanische Baudenkmäler I. *Berlin*, 1918. (72)
- : Die Elemente der persischen Landschaftsmalerei. *Wien*, 1922. (73)

- DIEZ, ERNST : Persien. Islamische Baukunst in Churasan. *Hagen i. W.* 1923. (74)
- : Isfahan (in *Zeitschrift für bildende Kunst*, 26, 1915, S. 90-104, 113-128). (75)
- : Stylistic analysis of Islamic art (in *Ars Islamica*, vol. III, No 2, pp. 201-212). (76)
- DULLEY, A. U. : Oriental Rugs and Carpets. *London*. 1931. (77)
- DIMAND, M. S. : A Handbook of Mohammedan decorative Arts. *New York*, 1930. (78)
- : Dated Specimens of Mohammedan Art in the Metropolitan Museum of Art. Part I (in *Metropolitan Museum Studies*, 1928, Vol. I, part I, pp. 99-113.) (79)
- : Dated Persian doors of the fifteenth century (in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. XXXI, no. 4, April 1936). (80)
- : Persian Velvets of the Sixteenth Century (in *Bulletin of the Metropolitan Museum of Art*, vol. XXII, 1927, pp. 108-111). (81)
- : Loan Exhibition of Persian rugs of the so-called Polish type, *New York*, (The Metropolitan Museum of Art) 1930. (82)
- ENCYCLOPÉDIE DE L'ISLAM. (83)
- ERDMANN, KURT : Orientteppich. (Bilderheft der Islamischen Abteilung, Staatliche Museen in Berlin, Heft 3) *Berlin*, 1935. (84)
- : Die sasanidischen Jagdschalen (in *Jahrbuch d. Preuss. Kunstsammlungen*, LVII, pp. 193-232). (85)
- ETTINGHAUSEN, RICHARD : Important pieces of Persian pottery in London collections (in *Ars Islamica*, vol. II, I, pp. 45-64, 21 figs). (86)

- FALKE, OTTO VON : Kunstgeschichte der Seidenweberei. *Berlin*, 1913. (87)
- FLEMMING, E. : Textile Kunst. *Berlin*, 1923. (88)
- FLETCHER, BAMISTER : A History of Architecture on the comparative method. *London*, 7th éd. 1924. (89)
- FLURY, S. : La décor épigraphique des monuments de Ghazna (in *Syria*, VI. 1925). (90)
- GABRIEL, ALBERT : Le Masdjid-i Djum'a d'Istahan (in *Ars Islamica*, vol. II, I, pp. 7-44, 34 figs.). (91)
- GABRIEL ROUSSEAU : L'art décoratif musulman. *Paris*, 1934. (92)
- GANZ, P. : L'Oeuvre d'un Amateur d'art. La Collection de Monsieur F. Engel-Gros. 2 vol. *Geneva-Paris*, 1925. (93)
- GAY, V. : Glossaire archéologique du Moyen-Age et de la Renaissance, II, *Paris*, 1928. (94)
- GLÜCK, HEINRICH UND ERNST DIEZ : Die Kunst des Islam. *Berlin*. 1925. (95)
- GODARD, A. : Les Monuments de Maragha (Publications de la Société des Etudes Iraniennes, N° 9) *Paris*, 1934. (96)
- GOTTLIEB, T. : Kaiserlich-Königliche Hofbibliothek, Bucheinbände, 100 Tafeln mit Einleitung. *Wien*, 1910. (97)
- GRATZL, EMIL : Islamische Bucheinbände des 14. bis 19. Jahrhunderts. *Leipzig* 1924. (98)
- GRAY, B. : Persian Painting. *London*, 1930. (99)
- GRAY, B. : Die Kalila wa Dimna der Universität Istanbul (in *Pantheon*, V. 1933). (100)
- GREY, C. : A narrative of Italian travels in Persia (Trans). Hakluyt Society, 1873. (101)
- GROTE-HASENBALG, W. : Der Orientteppiche, seine Geschichte und seine Kultur. *Berlin*, 1922. (102)

- GROUSSET, R. : Les civilisations de l'orient, t. I: L'Orient. *Paris* 1929. (103)
- : L'Iran extérieur: son art (Publications de la Société des Etudes Iraniennees et de l'art persan. *Paris* 1932). (104)
- GUNTHER, R.T. : The astrolabes of the world. *Oxford*, 1932. (105)
- HAKLUYT, R. : The principal navigations, voyages, traffiques and discoveries of the English nation, II. *London-New York* (Everyman), 1926. (106)
- HAWLEY, W.A. : Oriental Rugs antique and modern. *New York* 1913. (107)
- HERBERT, TH. : Travels in Persia, 1627-1629, éd. Sir William Foster. *London* 1928. (108)
- HERZFELD, E. : Die Malereien von Samarra. *Berlin* 1927. (109)
- : Der Wandschmuck der Bauten von Samarra und seine Ornamentik. *Berlin* 1923. (110)
- : Archaeological History of Iran. *London*, 1935 (111)
- : Art Tor von Asien. *Berlin* 1920. (112)
- HEYD, W. : Histoire du Commerce du Levant. 2 vol. *Leipzig* 1923. (113)
- HOBSON, R. L. : A Guide to the Islamic Pottery of the Near-East (British Museum) *London*, 1932. (114)
- : The George Eumorfopoulos collection, Catalogue. (115)
- HUART, CL. : Les calligraphes et les miniaturistes de l'orient musulman. *Paris* 1908. (116)
- ISLAM (der). (117)

- JACOBY, A.: Eine Sammlung orientalischer Teppiche. *Berlin*, 1923. (118)
- KENDRICK, A. F. & ARNOLD, T. W.: Persian stuffs with figure-subjects (*Burlington Magazine*. November 1920 pp. 237-44). (119)
- KENDRICK: Guide to the Collection of Carpets (Victoria & Albert Museum, Department of Textiles) *London*, 1920. (120)
- : Notes on Carpet Knotting and Weaving (Victoria and Albert Museum, Department of Textiles). (121)
- KOECHLIN, R.: Les céramiques musulmanes de Suse au Musée du Louvre, *Paris*, 1928. (122)
- KOHLHAUSSEN, H.: Islamische Kleinkunst (Museum für Kunst und Gewerbe. *Hamburg*, 1930). (123)
- KÖHNEL, ERNEST: Die Islamische Kunst (in A. Springer: Handbuch der Kunstgeschichte, Band VI, S. 373-584). *Leipzig*, 1929. (124)
- : Islamische Kleinkunst. *Berlin* 1925. (125)
- : Datierte persische Fayencen (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*. Band I, 1924 S. 42-52). (126)
- : Miniaturmalerei im islamischen Orient. 2^e éd. *Berlin* 1923. (127)
- : Meisterwerke der Archäologischen Museen in Istanbul, Band III. Die Sammlung Türkischer und Islamischer Kunst im Tschinili Köschk. *Berlin und Leipzig*, 1938. (128)
- : Das Landschaftsbild in der islamischen Buchmalerei (in *Die graph. Künste*, Wien, 50, 1927, S. 1-9). (129)
- : Datierte persische Fayencen (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, Band I, 1924 pp. 42-52). (130)
- : Sammlung Oskar Skaller, Berlin, Persische Keramik, vornehmlich 13-14. Jahr. *Berlin* 1927. (131)
- : Die Abbasidischen Lüsterfayencen, in *Ars Islamica*, (1934) pp. 149-59. (132)

- JAMM, C. J. : Mittelalterliche Gläser und Steinschnittarbeiten aus dem Nahen Osten. *Berlin*, 1930. (133)
- : Glass from Iran in the National Museum, Stockholm. *Uppsala* 1935. (134)
- : Cotton in Mediaeval Textiles of the Near East. *Paris*, 1937. (135)
- L. LANGLÈS (éd.) Voyages du Chevalier Chardin, *Paris* 1811. (136)
- LE COQ, A. von ; Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittel-Asiens. *Berlin*, 1925 (137)
- : Die Buddhistische Spätantike in Mittelasien, II, Die manichäische Miniaturen, *Berlin*, 1923. (138)
- LE STRANGE, G. : The Lands of the Eastern Caliphate. *Cambridge*, 1930. (139)
- MANKOWSKI, TADEUSZ : Influence of Islamic Art in Poland (in *Ars Islamica*, vol. II, pp. 63-117). (140)
- MARÇAIS, G. : L'art musulman (in *Nouvelle Histoire Universelle de l'Art*, publiée sous la direction de Marcel Aubert. vol. II). (141)
- : Manuel d'Art Musulman, L'Architecture. *Paris*, 1926. (142)
- MARTEAU, G. & H. VEVER : Miniatures Persanes. *Paris*, 1913. (143)
- MARTIN, F. : The Miniature Painters of Persia, India and Turkey from the VIII to the XVIII century. *London* 1912. (144)
- : Figurale persische Stoffe aus dem Zeitraum 1550-1650. *Stockholm*, 1899. (145)
- : Die Persische Prachtstoffe im Schlosse Rosenborg in Kopenhagen. *Stockholm*, 1901. (146)

- MASSIGNON, L. : Les méthodes de réalisation artistique des peuples de l'Islam, in *Syria*, II (1921) (147)
- MAYER, L. A. : Annual Bibliography of Islamic art and Archaeology. Edited by L. A. Mayer. vol. I, II & III. (for 1935, 36 & 37). (148)
- MEZ, A. : Die Renaissance des Islams. *Heidelberg*, 1922. (149)
- MIGEON, GASTON : Manuel d'art musulman ; Arts plastiques et industriels. 2 vol. 2^e éd. *Paris*, 1927. (150)
- : L'Orient musulman. 2 vol. (Documents d'Art, Musée du Louvre) *Paris*, 1922. (151)
- : Les Arts musulmans. (Bibliothèque d'histoire de l'art.) *Paris*, 1927. (152)
- : Exposition des arts musulmans au Musée des arts décoratifs. *Paris*, 1922. (153)
- : Un tissu de soie persan du X^e siècle au Musée du Louvre (in *Syria* 3, 1922 p. 41-3) (154)
- : Les Arts du tissu, *Paris*, 1929. (155)
- MINER, D. : The Art of Persia and the Asiatic migrations (in *Handbook of the Collection, Walters Art Gallery, Baltimore, Maryland, U. S. A.*, pp. 42-50). (156)
- MORGENSTERN, L. : L'exposition d'art iranien de 1935 à Leningrad. (*Revue des Arts Asiatiques*, X, 1936). (157)
- MORITZ : Arabic Palæography. *Cairo*, I. (158)
- MOUSA A. : Zur Geschichte der islamischen Buchmalerei in Aegypten. *Cairo*, 1931. (159)
- MUMFORD, J. K. : The Yerkes Collection of Oriental carpets. *London - New - York*, 1910. (160)
- NASIRI KHOSRAU : Relation du voyage de Nasiri Khasrau, éd. et traduction de Ch. Chefer. *Paris* 1881. (161)

- NEUGEBAUER, R. UND TROLL, S. : Handbuch der orientalischen Teppichkunde. *Leipzig*, 1930. (162)
- PAUTY, E. : L'architecture dans les miniatures islamiques (in *Bulletin de L'Institut d'Egypte*, vol. XVII, fasc.1 pp. 23-68). (163)
- PÉZARD, M. : La Céramique archaïque de l'Islam, *Paris* 1920. (164)
- POPE, A. U. : A Survey of Persian Art. Arthur Upham Pope, editor and Phyllis Arckerman, assistant editor. *Oxford*, 1938. (165)
- : An Introduction to Persian Art. *London*, 1930. (166)
- : The Spirit of Persian Art (in *Studio*, *London*, December, 1930, pp. 3-24. (167)
- QAZWINI, M. ET L. BOURAT : Deux documents inédits relatifs à Behzad (in *Revue de Monde Musulman*, XXVII 1914). (168)
- RABINO, H. S. : Mazanderan and Asterabad, *London*, 1928. (169)
- REATH, N. A. & SACHS, E. B. : Persian Textiles. *New Haven*, 1937. (170)
- RÉPERTOIRE CHRONOLOGIQUE D'ÉPIGRAPHIE ARABE. Le Caire, depuis 1931. (171)
- RÉVUE DES ARTS ASIATIQUES. (172)
- RIESTRAHL, M. : Persian Islamic stucco sculptures (in *The Art Bulletin*, XIII (1951), pp. 439 III 463). (173)
- : The Parish-Watson collection of Mohammedan potteries, *New York*, 1922. (174)
- RIETTER, H., RUSKA, J., SARRE, F., WINDERLICH, R. : Orientalische Steinbücher und Fayencetechnik. (Istanbuler Mitteilungen, herausgegeben von der Abteilung Istanbul des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches) *Istanbul*, 1935. (175)

- RIVIÈRE, H. : La Céramique dans l'art musulman, *Paris*, 1914. (176)
- RODER, KURT : Zur Technik der persischen Fayence im 13 14 Jahrhundert. (in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, N. F., Band 14 pp. 225-242). (177)
- : Über glasierte Irdenware und chinesisches Porzellan in islamischen Ländern. (in *Studien zur Geschichte und Kultur des Nahen und Fernen Ostens*, Paul Kahle zum 60. Geburtstag überreicht ... herausgegeben von W. Heffening und W. Kirfel, Leiden, pp. 133-144). (178)
- SAKISIAN, A. : La Miniature Persane du XII^e au XVII^e siècle. *Paris* 1929. (179)
- : Les tapis de Perse à la lumière des arts du livre (in *Artibus Asiae*, vol. V, fasc. 1, pp. 9-22, fasc. 2-4, pp. 223-235). (180)
- SAKISIAN, A. : La reliure persane du XIV^e au XVII^e siècle. (Actes du Congrès de l'Histoire de l'Art, *Paris*, 1921, I). (181)
- SALADIN, H. : Manuel d'Art musulman ; L'Architecture. *Paris*, 1907. (182)
- SALLES, G. ET BALLOT, M. J. : Les Collections de l'Orient Musulman (Musée du Louvre). *Paris*, 1928. (183)
- SARRE, FRIEDRICH : Die Mohammedanische Baukunst in Persien (in *Zeitschrift der Gesellschaft für Erdkunde*, Berlin—1919, Heft 3-4.). (184)
- : Ardabil. Grabmoschee des Schech Safi. *Berlin*, 1924. (185)
- : Islamische Bucheinbände. *Berlin* 1923. (186)
- : Denkmäler persischer Baukunst. 2 vols. *Berlin*, 1910. (187)

- SARRE, F. & HERZFELD, E.: Archäologische Reise im Euphrat- und-Tigris-Gebiet. *Berlin*, 1911. (188)
- : Erzeugnisse islamischer Kleinkunst, II Seldschukische Kleinkunst. *Leipzig*, 1909. (189)
- : Die Kunst des Alten Persien. *Berlin*, 1921. (190)
- : Die Keramik von Samarra. *Berlin*, 1925. (191)
- SARRE, F. & MARTIN, F. R. (*Editeurs*): Die Ausstellung von Meisterwerken muhammadanischer Kunst in München, 1910. 3 vol. *München*, 1912. (192)
- SARRE, F. & MITTWOCH, E.: Zeichnungen von Riza Abbasi, *München* 1914. (193)
- SARRE, F. & TRENKWALD, H.: Old Oriental Carpets. 2 vols. *Vienna & London*, 1926-1929. (194)
- SCHMIDT, HEINRICH: Persische Seidenstoffe der Seldjukenzeit (in *Ars Islamica*, vol. II, no 1. pp. 85-90). (195)
- SCHULZ, PH. WALTER: Die persisch-islamische Miniaturmalerei 2 Bände. *Leipzig* 1914. (196)
- SCHWARZ: Iran im Mittelalter. *Leipzig*, 1926. (197)
- SMIRNOFF, V.: L'Argenterie orientale. *St. Petersburg* 1909. (198)
- SMITH, MYRON B.: Material for a Corpus of early Iranian Islamic Architecture I. Masdjid-i Djum'a, Demawend, with "Note épigraphique par Jedda Godard" (in *Ars Islamica*, vol. II, no. 2, pp. 153-183). (199)
- STCHOUKINE, IVAN: Les Miniature Persanes, Musée National du Louvre. *Paris* 1932. (200)
- : Les manuscrits illustrés musulmans de la bibliothèque du Caire (in *Gazette des Beaux-Arts*, t. XIII, Mars 1935, pp. 138-158). (201)
- : Notes sur des peintures persanes du sérail de Stanbul (in *Journal Asiatique*, t. CCXXI, pp. 117-140). (202)

- STCHOUKINE, IVAN: La Peinture iranienne sous les derniers Abbasides et les Il-khans. *Bruges*, 1936. (203)
- STRZYGOWSKI, JOSEF: Die bildende Kunst des Ostens. *Leipzig* 1916. (204)
- : Altai-Iran und Völkerwanderung. *Leipzig*, 1917. (205)
- : Asiens Bildende Kunst. *Augsburg*, 1930. (206)
- : Asiatische Miniaturmalerei (im Verein mit H. Glück, S. Kramrisch, E. Wellesz). *Klagenfurt*, 1933. (207)
- TAESCHNER, F.: Zur Ikonographie der persischen Bilderhandschriften (in *Jahrbuch der asiatischen Kunst*, II 1925). (208)
- TATTERSALL, C.E.C.: Fine Carpets in the Victoria and Albert Museum. *London*, 1924. (209)
- TAVERNIER, J.B.: The six travels of John Baptista Tavernier, *London*, 1684. (210)
- : Voyages en Perse. *Paris*, 1930. (211)
- VICTORIA & ALBERT MUSEUM, DEPARTMENT OF TEXTILES: Brief guide to the Persian woven fabrics. *London*, 1922. (212)
- : Brief guide to the Persian Embroideries. *London*, 1929. (213)
- VIOLLET, HENRI ET S. FLURY: Un monument des premiers siècles de l'hégire en Perse (in *Syria* 2, 1921 p. 226-34, 305-16). (214)
- WALLIS, H.: Persian Ceramic Art belonging to Mr. F. Du Cane Godman. *London*, 1894. (215)
- WIET, GASTON: L'Exposition persane de 1931. (Publications du Musée de l'Art Arabe du Caire) *le Caire*, 1931. (216)
- : L'Exposition d'art persan de Londres (in *Syria*, t. XIII, 1933). (217)
- : Exposition d'art persan. *le Caire*, 1935 (Société des Amis de l'Art, 2 vols. 72 pl.). (218)

تأثير الفنون الإيرانية على غيرها من الفنون : ١١٠٧ - ١١٠ - ١١٠ - ١٣٧ - ١٤٠

١٥٦ - ٢٠٤ - ٢٠٧ - ٢٢٠

العمارة : ٥٩ - ٦٠ - ٦٤ - ٦٦ - ٧٢ - ٧٤ - ٨٩ - ٩١ - ٩٦ - ١٦٣ - ١٨٢

١٨٤ - ١٨٥ - ١٨٧ - ١٨٨ - ١٩٩ - ٢١٤

التصوير : ٥٠ - ٥٩ - ٣٠ - ٣٣ - ٣٧ - ٤٣ - ٤٧ - ٦٢ - ٧٣ - ٩٩ - ١٠٠

١٠٩ - ١١٦ - ١٢٧ - ١٢٩ - ١٣٨ - ١٤٣ - ١٤٤ - ١٥٩ - ١٦٣

١٦٨ - ١٧٩ - ١٩٣ - ١٩٦ - ٢٠٠ - ٢٠٣ - ٢٠٧ - ٢٠٨

التجليد : ٢٩ - ٣٧ - ٩٧ - ٩٨ - ١٨١ - ١٨٦

الخط : ٢٨ - ١١٦ - ١٥٨ - ١٥٩ - ٢٢٣

السجاد : ٣ - ٤٨ - ٤٩ - ٧٧ - ٨٢ - ٨٤ - ١٠٣ - ١٠٧ - ١١٨ - ١٢٠

١٢١ - ١٦٠ - ١٦٢ - ١٨٠ - ١٩٤ - ٢٠٩

الخزف : ٤٠ - ٨٦ - ١١٤ - ١١٥ - ١٢٢ - ١٢٦ - ١٣٠ - ١٣٢ - ١٦٤

١٧٤ - ١٧٨ - ١٩١ - ٢١٥

المنسوجات : ٥٠ - ٦٣ - ٨١ - ٨٧ - ٨٨ - ١١٩ - ١٣٥ - ١٤٥ - ١٤٦

١٥٤ - ١٥٥ - ١٧٠ - ١٩٥ - ٢١٢ - ٢١٣

التحف المعدنية والأسلحة : ٦٨ - ٨٥ - ١٠٥ - ١٩٨ - ٢٢٢

الزجاج : ٥٢ - ١٣٣ - ١٣٤

الخشب : ٦٩ - ٨٠

الحصص : ١١٠ - ١٧٣

الخزاف الكلاسيكية : ٩٠ - ١٥٨ - ٢٢٣

كشاف

آذربيجان : ١٥٢ ، ٨٦
 أربيل : ١٥٤ ، ١٤٣ ، ٤٩ ، ٣٨
 ٢٨٣ ، ٢٣٢ ، ٢٠٨
 أردستان : ٢٢٧
 أرمينية والأرمن : ٢٤٧ ، ٢٣٣ ، ٥٨ ، ١٨
 أرنولد Sir Th. Arnold : ١٨٨
 استانبول أو القسطنطينية : ٦٦ ، ٢٥
 ١٠٨ ، ٩٨ ، ٩٥ ، ٩٤ ، ٩٢ ، ٨٩
 ١٦٤ ، ١٢٩ ، ١٢٦ ، ١٢٠ ، ١١٣
 ٢٣٣ ، ١٩٧ ، ١٩٢
 أسد الله الاصفهاني : ٢٥٧
 الاسكندر الأكبر : ١١ ، ٩ - ١٣
 اسكندر سلطان : ٩٦ ، ٩٥
 اسكندرية : ٢٩٨ ، ٢٩٣
 اسماعيل بن أحمد الساماني : ٤٨
 اسماعيل (الصفوي) : ١٠٢ ، ٦٦ ، ٣٦
 ٢٥٤ ، ٢٥١ ، ١١٠ ، ١٠٨
 ٣١٠ ، ٢٧١
 اسماعيل قاشاني (النساج) : ٢٣٢
 آسيا الصغرى (الأناضول) : ١٨ ، ١٥
 ٢٨٨ ، ١٥٠ ، ٢٩ ، ٢٦ ، ٢٥
 ٢٨٩

(١)
 الأبراج : ٤٨ ، ٣٠ ، ١٩
 إبراهيم ميرزا : ٦٧
 ابن أبي الحريش : ١٣٤
 ابن حنبل (مذهبه) : ١٩
 ابن خلدون : ١٤
 ابن المقفع : ٨٠
 أبو حنيفة (مذهبه) : ١٩
 أبو زيد بن محمد أبي زيد (الخزفي) : ١٩٢
 أبو سعيد (السلطان) : ٢٢١
 أبو طالب (الخزفي) : ١٧٩
 أبو طاهر حسين (الخزفي) : ١٩٠
 ابيانه : ٢٣٥
 آغا أوغلو (Aga Oglu) : ١٢٩ ، ٩٥
 أحمد أمين : ٧٩ ، ٧٥
 أحمد بكلي (تكلي ؟ صانع الأسلحة) : ٢٥٨
 أحمد زكي بك : ١٤٦ ، ١٤١ ، ١٤٠
 ١٤٧
 أحمد يسوي (أبواب مسجده في تركستان) :
 ٢٦٨
 ادنبره (مكتبة الجامعة فيها) : ٨٨ ، ٣٤

الأقية : ٢٠٠٤٤٧٤٤٨٤٥٠٤٥١

٣٠٩

أكبر (قيصر الهند) : ١١٩

اكتيسيقون : انظر المدائن

أكوامانيل : ٢٤٠٢٩٢

الب ارسلان : ٤٩٢٥٢

الباريلو Albarello : ١٧٨١٨٢

الحايتو خدا بنده : ٣٠٠٦٠٧١

١٣٤٠٥٢٠٤٢٨٤٣٠٩

آمد (ديار بكر) : ٢١٣٢٧٩

الامضاءات : ٤٩٠٥٠٦٣٠١٠٣

١٣١٠١٤٨٠١٦٤٠١٦٨٠١٦٩

١٧٥٠١٨١٠١٨١٠٢٠٢٠٣٠٣

آمل : ١٧٥٠١٨١-١٨٣٠٢١٣

الأمويون : ٩٠١٣٠٤٧٠٧٥٠٢١٢

أمير خليل (المذهب) : ٧٢

الانجيل المقدس : ٨٨٠١٣١

اندجودجيان Indjoudjian : ٢٣٩

اندرييف Andreieff : ٢٦٤

الأندلس واسبانيا : ١٥٠٥٥٠١٤٠

١٦٩٠٢٧٤٠٢٩١٠٢٩٢٠٢٩٥

أنوشروان (كسرى) : ١١٤

أوربا والأوربيون : ٣٧٠٤٩٠٦١

٨٤٠٨٨٠١٢٧٠١٣٦٠١٣٧

١٤٩٠١٥٠٠١٥٧٠١٥٩

٢١٠٠٢٤٠٢٨٩٢٩٧

أشرف (مدينة) : ١٨١٠١٨٣

أشور : ١١

اصطخر : ١٧٣٠١٢

إصفهان : ١٠٠٢٠٠٣٧٠٣٨-

٤٠٠٤٥٠٤٧٠٤٨٠٤٥٠٤٥١

٥٤٠٥٥٠٥٧٠٥٨٠٥٧٧٠٥٧٧

١١٣٠١١٤٠١٢١٠١٢٢٠١٢٥

١٤٥٠١٥٥٠١٥٥٠١٥٥٠١٥٥

٢١٠٠٢١٣٠٢٢٣٠٢٢٧٠٢٣١-

٢٢٣٠٢٣٥٠٢٤٤٠٢٧٠٢٨١

٢٨٤٠٢٨٨٠٣١٠

الأضرحة : ١٩٠٣٠٣٧٠٣٩٠٤٤

٤٦-٤٨٠٧١٠٧٦

أظهر التبريزي : ٦٦

الأعمدة : ١٧٠٣٠٤٥٠٤٧

٥٢٠٥١

الاغريق والفن الاغريق : ١١-١٣

٨٠٠٨١٠١٣٩٠١٦١٠٢٧٤

٢٨٧

افراسياب : ١٦٧

إفريقية : ١٥٠١٧٠١٧٤٠١٦٩٠٢٧٤

أفغانستان والأفغان : ١٠٠١٢٠١٥

٣٨٠٥٩٠٢٨٩

آقارضا : ١٢٣

آقا محمود (النساج) : ٢٣٢

آقاميرك : ١١١-١١٦

بدر (الخزفي) : ١٨١
 بدر الدين (وزير تيمور) : ٦٧
 البراق : ٢٤١ ، ١٨٥ ، ١١٧
 برانجوين F. Brangwyn : ٢٩٦
 برج : انظر الأبراج
 البرونستانت : ٨٢
 برونشتاين Leo Bronstein : ٢٦٨
 تشرقارس : ٤٨
 البريق المعدني (الخزف ذو) : ٣٣ ، ٢٠ ، ١٧
 - ١٨٥ ، ١٧٢ - ١٦٨ ، ٥٧ ، ٥٦
 ، ٢٩٠ ، ٢٠٧ ، ٢٠٦ ، ٢٠٢ ، ١٨٩
 ٢٩٢
 بصنا : ٢١٣
 بغداد : ٢٧ ، ٢٣ ، ١٩ ، ١٧ ، ١٣
 ، ٨٦ - ٨٤ ، ٦٦ ، ٣٧ ، ٣٣ ، ٢٩
 ٢٩٠ ، ٩٣ ، ٩١ ، ٩٠
 بكي Wilfred Buckley : ٢٦١
 البندقية (وكاتدرائية سان مارك) : ١٣٧
 ٢٩٢ ، ٢٦١ ، ٢٥٠ ، ٢٣٣ ، ١٥٥
 بنون Laurenceo Binyon : ١٢٩
 Comtesse de الكونتيس : ١٢٩
 Béhague : ٩٩
 بهرام جور : ١٠٠ ، ٦٠ ، ٢٥ ، ١٢
 ١٩٨ ، ١١٥
 بهرام ميرزا : ١٢٠
 بهرامى : ١٩٤

أورفيتو Orvieto : ٢٨٩
 الأوزبك : ١٠٨ ، ١٠١
 الأوفيغور : ٢٢
 ايان محمد (النساج) : ٢٢٩
 ايتنجهاوزن Ettinghausen : ١٠٣ ،
 ١٩٠ ، ١٢٣
 إيطاليا : ٢٩٢ ، ٢٨٩ ، ٨٤
 الايكونو كلاسيم (مذهب كاسرى الصور) : ٨٢
 الايلخانية (الأسرة) : ٩٠ ، ٢٧ ، ٩
 آينه خانه : ٣٩
 الأيوبون : ٧٦

(ب)

بابر : ١٠٢
 البارثيون : ٩
 بارلو J.A. Barlow : ١٩٠
 باكو : ٢٨٨
 باور Marius Bauer : ٢٩٦
 بايستقر : ٩٨ - ٩٥ ، ٧٢ ، ٦٧ ، ٦٦
 ٣١٠ ، ١٣٥
 بيجان Bégian : ١٤٣
 بخارى : ١٦٦ ، ١١٠ - ١٠٨ ، ٨٦
 ٢٨١ ، ٢١٥
 بختكين (أبو منصور) : ٢١٥
 بدر (صانع الخزارف الحصية) : ٥٥

التصوير :

حكمه في الاسلام : ٧٤ - ٨٣

المدرسة السلجوقية أو مدرسة العراق أو بغداد :

٢١٠٢٢٠٢٥٠٣٣٠٨٤ - ٨٩

١٨٩

المدرسة الايرانية التتوية : ٣٣٠٣٤

٨٤٠٨٦ - ٩٢٠١٠٤

المدارس التيمورية : ٨٤٠٩١ - ١١٠

١٣٠

المدرسة الصفوية : ٤٠٠٨٤٠١١٠ -

١٢٧٠١٣٠

مميزات الصور الايرانية : ١٢٧ - ١٣١

الموضوعات الدينية : ٨١٠٨٢٠١٢٧

التصوير الحائطي : ٥٨ - ٦١٠٨٣٠١٢٢

التطبيق (تطعيم المعادن أو تنزيهاها أو تكفيها

بغيرها) : ٢٢٠٢٣٠٣٤٠٢٤٣

التعليق (الخط) : ٦٣ - ٦٥

التكفيت : انظر التطبيق

تنج (أو طانج ، الأسرة الصينية) : ١٧٣

تيمورلنك : ٢٨٠٢٨٠٣٠٠٣٥٠٤٤

٦٠٠٦٦٠٦٦٠٨٦٠٩٢٠٩٣٠٩٦

١٠٠١٠٨٠١٣٤٠٢٦٢٠٢٦٨

التيموريون : ٤٧٠٠٠٦٠٠٦٧٠٨٦

٩٣٠٩٦٠١٠٠١٠٨٠١٣٥

٢٢١٠٢٢٣٠٢٢٤٠٢٤٦٠٢٤٩

تين H. Taine : ٨١٠٣٠٦

(ث)

الثقافة (مجلة) : ١٤٠

(ج)

جامي : ٤٠٠٩٠١٠

جبري (خرف) : ٢٤٠١٧٩ - ١٨١٠

٢٨٩

جبريل (عليه السلام) : ١١٧

جرينيدل (Grünwedel) : ٢٢

الخص : ١٧٠٠٠٢٠٠٣٢٠٤٤٠٤٩

٥٣ - ٥٥٠٠٦٠٠٧٠

جعفر التبريزي : ٦٦٠٩٨

الجلاليريون : ٩٠٠٢٨٠٩٠٠٩١

٩٣

جلبنكيان (Gulbenkian) : ٩٥

جلقا : ٥٨

جلود الكتب : انظر النجايد

جنتر (Gunther) : ١٨١

جنكيز خان : ٢٧٠٢٩

جنيد نقاش السلطاني : ٩١

جهانجير : ١٢٣

جوشقان قالي : ١٥٠

جوهرشاد (جامع) : ٣١٠٥٢

٣٠٩

جهل ستون : ٣٩٠٥٨

(ح)

- حاتم (الخزفي) : ٢٠٧
 حاج محمد نقاش (مولانا) : ٧٢
 حاجب مسعود بن أحمد (صانع التحف المعدنية) : ٢٤٤
 حاجي (صانع التحف المعدنية) : ٢٥٦
 الحاجي الأخلاطي (صانع التحف الخشبية) : ٢٦٧
 حافظ الشيرازي : ١١٦ ، ١١٢ ، ٩٢ : ١٤٣
 حبيب الله مشهدي : ١٢٦
 الحجر : ٤٦ ، ٤٤ ، ١٧ : ٤٦
 الحداثق : ١١١ ، ٥٩ ، ٤٧ ، ٤١ ، ٣٩ : ٢٩٩
 الحديث النبوي : ٧٥ ، ٧٤
 حسن البغدادي (مولانا) : ٧٢
 حسن بن سليمان الاصفهاني (صانع التحف الخشبية) : ٢٦٨
 الحسن بن عربشاه (الخزفي) : ١٩٢
 حسن القاشاني (صانع التحف المعدنية) : ٢٥٢
 حسين (الشاه) : ٣٨
 حسين (الخزفي) : ١٩٠
 حسين (النساج) : ٢٢٩ ، ٢٢٨ : ٢٢٩
 حسين بن علي بن أحمد (الخزفي) : ١٩٣

- حسين ميرزا (بيقرا) : ١٠٠ ، ٦٦ : ١٠٢
 ١٠٩ ، ١٠٦ ، ١٠٥
 الحفائر : ١٦٥ ، ١٦٤
 حلب : ٦٦ ، ٢٣
 الحمراء (قصر) : ٣٢
 الحلبي : ٢٧٠
 الحمامات : ٨٣ ، ٦١
 حمزة (قصة الأمير) : ١١٩
 حيدر نقاش : ١٢٥
 حيدريه (مسجد) : ٥٥

(خ)

- خاجا طور بان ، سر كيس : ٦١
 الخانات : ٤٨ ، ٤٦ ، ٤٤ ، ٣٩ : ٤٨
 خراسان : ١٠٨ ، ٨٩ ، ٢٢ ، ١٤ ، ٩ : ٢٦١ ، ٢٤١ ، ٢٢٣ ، ١٥٧
 خرجرد : ٥٨ ، ٣١
 الخزف : ٣٣ ، ٣٢ ، ٢٥ ، ٢٣ ، ١٧ : ٣٣
 ٧٢ ، ٧٠ ، ٥٧ ، ٥٦ ، ٤٩ ، ٤١ : ٧٢
 ٧٧ ، ١٤٦ ، ١١٤ ، ١٦١ : ٢٨٤ ، ٢٨٣
 خسرو : ١٩٦ ، ١١٥ ، ١١٤ ، ٢٥ : ١٩٦
 الخشب : ١٣٢ ، ٤٩ ، ٤٦ ، ٤٤ : ١٣٢
 ٢٨٥ ، ٢٨٣ ، ٢٦٩ ، ٢٦٣ ، ١٣٣ : ٢٨٥
 الخط : ٦٨ ، ٦٢ ، ٢١ ، ٢٠ : ٦٨
 الخلفاء الراشدون : ٧٥

ديماند Dimand : ٩٩

ديموت Demotte : ٨٩ ٨٨

الديوانى (الخط) : ٦٧

(ذ)

الذهب : ٢٧٠ ١٢٢ ٢٣

تحرير الأروانى الذهبية والفضية : ١٦٩

(ر)

رابنو Rabenou : ٢٦٥

الراوندى (الخطاط نجم الدين) : ٢٨٠

رستم (نقش) : ١٢

رشت : ٢٢٧

رشيد الدين (الوزير المغولى) : ٨٨ ٣٣
٩١

رضا (الامام) : ١٩٣ ٧٧ ٥٦

رضا خان بهلوى (جلالة الشاه) : ٣١٠ ١٠

رضا عباسى : ١٢٣ ١٢١ ٤٠ ٣٧ -

٢٣١ - ٢٢٩ ٢٠ ٦ ١٢٦

رفائيل Oscar Raphael : ٢٠٢ ١٨١

الركة : ٢٣

الرتوك : ٢٤٩

الرها : ١٢

روبنز Rubens : ١٤٤

روتشيلد Maurice de Rothschild : ١١٧

روح الله ميرك نقاش : ١٠١

الخلنج : ٢٦٤

خواجه عبد العزيز : ١١٣ ١١٢

خواجوكرماني : ٩١

خوارزم (ملوك) : ١٨٤ ٢٧ ٩

خوزستان : ٢٦٦ ٢١٣ ١٦٦

خوقند : ٢٦٩

(د)

دار الآثار العربية : ١٨١ ١٦٠ ١٥٩

١٩٨ ١٩٥ ١٩٤ ١٩٠ ١٨٨

٢٦٥ ٢٣٨ ٢٢٨ ٢٠٢ ٢٠٠

٢٩١ ٢٨٦ ٢٦٦

دار الكتب المصرية : ٩٤ ٧٣ ٧١

٢٨٤ ١٠٨ ١٠٦ ١٠٤

دارا : ١٠٥

دافيد (مجموعة) : ١٩٠

الدشقى (الخط) : ٦٧

دلى : ١١٩ ٢٠

دماوند : ٤٨

دمشق : ٦٦ ٢٩ ٢٣

دنجلوال Mrs. Kenneth Dingwall :

٢٠٩

دوست محمد : ١١٢

دولت آباد : ٦٧

دينهام Sir Ernst Dehenham : ١٧٨

ديترويت (معهد الفن بها) : ٢٥٢

الزباد شتيه والزباد شتيون : ١٧٥٠٠٧٩٠٢١

زرة E. Sarre : ١٦٨٠٠١٢٦٠١٢٤

زرنه : ٢٠٦

زنجان : ٢٧٠٠٢٤٤

الزندية (الأسرة) : ١٠

زين الدين محمود المشهدى : ٦٦

زين العابدين (المصور) : ٥٠

(س)

سارى : ١٨٢٠٠١٨١

الساسانيون والأساليب الفنية الساسانية : ٤٩

٥١٠٠٤٤٠٠٤٣٠٠٢٢٠٠١٧٠٠١٢

٥٧٩٠٠٧٧٠٠٧٠٠٠٦٠٠٠٥٩٠٠٥٣

٥١٨٠٠٠١٧٩٠٠١٦٣٠٠١١١٠٠٠٨٣

٥٢٤١٠٠٢٣٧٠٠٢١٤٠٠٢١١

٢٨٥٠٠٢٧٧٠٠٢٦٠

ساكسيان A. Sakisian : ٤٩٠٠٠٨٩

١١٣

سام ميرزا : ١١٢

السامانية (الدولة) : ١٦٦٠٠٢٢٠٠٠٩

سامرا : ١٦٦٠٠٥٤٠٠٤٨٠٠٣٩٠٠١٧

٢٦٨٠٠٢٦٤٠٠٢٦٠٠٠١٧٤٠٠١٦٨

الساميون : ٨٤٠٠٧٩٠٠٧٦

سان جوس Saint-Josse : ٢١٥

ساوه : ١٧٣٠٠١٧٠٠٠١٦٧٠٠٥٤٠٠٤٩

٥٢٢٧٠٠٢٠٤٠٠٢٠٠٠٠٠١٩٨

٢٨٤٠٠٢٦٢

رودس : ٢٩٠

رودكى : ٨٠

الروسيا : ٢٣٤٠٠٥٩٠٠٢٨٠٠٠١٥

٢٩٨٠٠٢٥٣٠٠٢٣٧

روما : ٢١١٠٠١٢٦٠٠٠٥١

الرى (مدينة) : ٤٤٩٠٠٤٨٠٠٢٥٠٠٢٤

٥١٦٢٠٠٠٨٥٠٠٠٦٠٠٠٥٧٠٠٠٥٤

٥١٧٧٠٠٠١٧٦٠٠٠١٧٣٠٠٠١٧٠٠٠١٦٧

١٩٨٠٠٠١٩١٠٠٠١٨٣٠٠٠١٧٩

٥٢١٦٠٠٢١٤٠٠٢١٣٠٠٢٠٤

٥٢٦٢٠٠٢٦١٠٠٢٤٦٠٠٢٤١٠٠٢١٧

٢٦٤

(ز)

الزجاج : ٢٦٣٠٠٢٦٠٠٠٤٩٠٠٢٥

الزخارف الآدمية والحيوانية : انظر «الكائنات

الحية» .

الزخارف الساسانية : ١٧٥٠٠٢٢٠٠٠١٧

الزخارف القاشانية : ٣٢٠٠٢٠٠٠٣١٠٠٢٢

٥٨٠٠٠٥٦

الزخارف الكتابية : ١٦٥٠٠١٦٣٠٠٠٤٥

٢٧٨٠٠١٨٧٠٠١٨٠٠٠١٧٧

٢٨٢

الزخارف المجسمة : ٤٥٠٠٢٥٠٠٠١٨

٥٣

الزخارف النباتية : ٢٨٤٠٠٢٧٢

الزخارف الهندسية : ٢٨٢٠٠١٨٦٠٠٠٧١

سليم الأول : ٢٥٤ ، ٢٥١
 سليم الثاني : ١٤٣
 سليمان الأول (القانوني) : ٢٥٨ ، ١٢٠
 سمرقند : ٢٩ ، ٢١ ، ٣٠ ، ٣٣ ، ٥٧ ،
 ٦٠ ، ٦٣ ، ٨٦ ، ٩٢ ، ٩٣ ، ٩٦ ،
 ١٠٨ ، ١٦٦ ، ١٦٧ ، ٢١٥ ، ٢٢٣ ،
 ٢٤١ ، ٢٥٤ ، ٢٦٢ ، ٢٦٣ ، ٢٦٨ ،
 ٢٨١
 سنج (أسرة) : ٢٠١
 سنجر (السلطان الساجوقي) : ١٠٩ ، ٤٨ ،
 ١١٥
 السنيون والمذهب السني : ١٨ ، ١٩ ، ٣٦ ،
 ٤٧ ، ٧٥ - ٧٧ ، ١٠٨
 سورية والشام والسوريون : ١٥ ، ١٧ - ١٩ ،
 ٢٢ ، ٢٥ ، ٢٢ ، ٥٢ ، ١٣٤ ، ١٨٢ ،
 ٢٢٣ ، ٢٤٥ ، ٢٤٦ ، ٢٦٣ ، ٢٧٤ ،
 ٢٨٥ ، ٢٨٧ ، ٢٩٠ ، ٢٩٤
 السوس (مدينة Suse) : ١٦٢ ،
 ١٧٠ ، ١٧٣ ، ٢١٢ ، ٢٢٠ ،
 ٢٦٠
 سوق : انظر الأسواق .
 السيت (قبائل Seythes) : ٢٧٧
 سيد علي : ١٤٦
 سيد ميرنقاش : ١١٢
 السيوف : ٣٤ ، ٣٥ ، ٤١
 السيلادون : ٢١٠

ستريجوفسكي J. Strzygowski : ٢٩٣ ،
 ٢٩٤
 ستورا Stora : ٢٤١
 السجاد : ٢٥ ، ٣٢ ، ٣٤ ، ٤٠ ، ٧٠ ،
 ٧٢ ، ٧٧ ، ٩٨ ، ١١٤ ، ١٣٦ ،
 ١٣٩ - ١٦٠ ، ١٦٣ ، ٢٩٢
 سجستان : ٨٣
 السحر : ٧٩
 السربداريون : ٩
 سعدى : ٧٣ ، ٨٠ ، ٩٨ ، ١٠٤
 السقوف : ٤٥
 السلاجقة : ٩ ، ١٨ ، ١٩ ، ٢٢ ، ٢٧ ،
 ٣٠ ، ٤٧ ، ٥٤ ، ٥٧ ، ٥٩ ، ٦٣ ،
 ٧٠ ، ٨٥ ، ١١٥ ، ١٣٩ ، ١٤٨ ،
 ١٦١ ، ١٧٦ ، ١٨٤ ، ٢١٦ ،
 ٢٤٢ - ٢٤٦ ، ٢٦٦ ، ٢٦٧ ،
 ٢٧٣ ، ٢٨٨ ، ٣٠٩
 السلاح : ٣٤ ، ٣٥ ، ٤١ ، ٢٥٣ - ٢٥٨
 سلطان علي المشهدي : ٣٤ ، ٦٦ ، ١٠٥
 سلطان محمد (المصور) : ١١١ ، ١١٢ ،
 ١١٤ - ١١٨ ، ١٤٦ ، ٢٢٦ ،
 ٢٢٧
 سلطان محمد نور : ٦٦ ، ١١٣
 سلطانا باد : ٢٠٣ ، ٢٠٥ ، ٥٧
 سلطانية : ٣٠ ، ٦٠ ، ٨٦ ، ٢٠٥ ، ٢٢٧ ،
 ٢٧٠ ، ٣٠٩

(ش)

شاور الأول : ١٢

شاور الثاني (ذوالأكتاف) : ٢١٣

شاردان Jean Chardin : ٢٦٣، ٣٩

شاش (طشقند) : ١٦٧

الشافعي (مذهب) : ١٩

شاه رخ : ٩٣، ٥٨، ٢٨، ٩٧، ٩٩

٣٠٩، ١٣٥، ١٠١

شاه قاسم النبريزي (الخطاط) : ٦٦

شاه قاسم المصور : ١٢٦

شاه قولي : ١٢٠

شاه محمد : ١١٨، ١١٢

شاه محمود النيسابوري : ١١٤، ٦٦

٣١٠

الشاهنامه : ٨٩، ٨٨، ٨٠، ٧٢، ٤٠

٩٢، ٩٤، ٩٨، ١٠٠، ١١٧

١٢٦، ١٢٩، ١٣١، ١٦٤

شتاين Sir Aurel Stein : ٢١٥

شروان : ٢٢٧

شستريني Chester Beatty : ٩٨

١٢٦

شفيع عباسي (المصور) : ٢٣٢

شمس الدين الحسيني (الخزفي) : ١٩٦

شيباني خان والشيبانيون : ١٣٧، ١٠٨

شيخ زاده : ١١٣، ١١٢

شيراز : ٩٢، ٦٦، ٤٥، ٣١، ٢٩، -

٩٦، ٩٨، ٢٠٦، ٢١٣، ٢٤٤

٢٦٢، ٢٦٣، ٢٦٧

شيرين : ١٩٧، ١١٥، ١١٤، ٢٥

الشيعة والمذهب الشيعي : ٣٧، ٣٦

٣٩، ٧٥، ٧٧، ١٠٨

شيكاغو (معهد الفن بها) : ١٧٥، ١٦٧

١٧٩، ١٨١، ١٨٢، ١٨٧

(ص)

الصفوية (الدولة) : ٣٦، ٢٨، ١٠

٣٨، ٣٧، ٧٥، ٨٧، ١٠١

١٠٨، ١١٠، ١٢٧، ١٤٣

٢٠٦، ٢١٠، ٢٢٥، ٢٣٤

٢٥٠، ٢٥٣، ٢٨٩

صفي الدين : ١٤٣، ٤٩، ٣٨، ٣٦

٢٨٣

صقلية : ٢٩٢، ٢٩٠، ٢٨٧، ١٥

٢٩٤، ٢٩٥

صور : انظر التصوير

الصوفية : ١٠٨، ١٠٤

الصيد : ١١٥، ١٠٠، ٦١، ٥٨، ١٢

الصين والشرق الأقصى : ٢٤، ٢١، ١١

٢٧، ٣٠، ٣٣، ٣٦، ٣٧، ٦٠

٦٣، ٦٧، ٧٢، ٧٣، ٨٠، ٨٣

٨٦، ٩١، ٩٣، ٩٦، ٩٧، ٩٩

الطراز المملوك : ١٥ ٢٠٤ ٢٤٩ ٢٦٧ ٣٠٠

الطرازين والنطيرين : ٢٣٥ ٢٣٦

طرقان : ٢٢ ١٣٢ ٢٥٣

طغرل الثاني : ٥٤ ١٨٤

طهران : ٢٤ ٥٩ ٦١ ٩٧ ٩٨ ١٢١ ١٢٣

طهاسب : ٧٣ ٨٩ ١٠٢ ١٠٦ ١١٠ ١١٤ ١١٩ ١٢٣

١٢٧ ٢٢٦ ٣١٠

الطوب والآجر : ١٧ ٣٢ ٤٤ ٤٦ ٥١ ٢٨١ ٢٨٣

طوبقايو سراي باستانبول : انظر متحف

(ع)

عباس الأكبر : ٣٦ ٣٧ ٣٩ ٥٨ ٦٠ ٦١ ١٢١ ١٢٣ ١٤٩ ١٥٣ ٢٠٨ ٢٢٩ ٢٣١ ٢٣٣ ٣١٠

عباس الثاني : ٨٤ ١٢٦ ٢٣٢

العباسيون : ٩ ١٣ ١٤ ١٧ ٢٧ ٤٨ ٥٤ ١٢ ٢٤٦ ٢٩٠

عبد الصمد الشيرازي : ١١٩

عبد العزيز الشيباني : ١٠٩

عبد العزيز (النساج) : ٢٢٢

عبد الله الشيرازي (مولانا) : ٧٢

عبد الله (المصور والمذهب) : ١١٠

١٣٠ ١٣١ ١٣٦ ١٦١

١٦٦ ١٧٣ ١٧٤ ١٧٦

٢٠٤ ٢٠٧ ٢٠٨ ٢١٠ ٢١١

٢١٦ ٢١٩ ٢٢٢ ٢٢٤

٢٢٦ ٢٣٢ ٢٧٣ ٢٧٧

٢٨٥ ٢٨٦ ٢٩١ ٢٩٨ ٣٠٥

(ض)

ضريح : انظر الأضرحة

(ط)

طاق بستان : ٧٧

الطاووس (عرش) : ٢٧١

طبرستان : ٢٦٤

الطراز الاسباني المغرب : ١٥ ٣٢

الطراز الايراني التتري : ١٥ ١٦ ٣٠٠

الطراز التركي العثماني : ١٥ ٢٧٢ ٢٩١ ٣٠٠

الطراز السلجوقي : ١٥ ١٦ ١٨ ٢٦ ٣٠٠ ٣٤

الطراز الصفوي : ١٥ ١٦ ٣٦ ٤١ ٣٠٠

الطراز الطولوني : ١٧ ٢٦٤ ٢٦٨ ٣٠٠

الطراز العباسي : ١٥ ١٧

الطراز الفاطمي : انظر «الفاطميون»

الطراز المغولي الهندي : ١٥ ٢٧ ٣٥ ٣٠٥

على إبراهيم باشا : ٤٧٤١ : ٤٥٠٠ : ١٢٢٤ : ١٥٩٤
١٧١ : ١٧٨ : ١٨٠ : ١٨٢ : ١٩٠ :
١٦٥ : ١٩٩ : ٢٠١ -

على بن أبي طالب : ٦٩

على بن جعفر (ضريحه) : ٥٥

على الحسيني كاتبي : ١٩٣

على بن صوفي الباساني (صانع النحف الخشبية) :
٢٦٩

على بن محمد بن أبي طاهر (الخزفي) : ١٩٢

على بن محمد أبي زيد (الخزفي) : ١٩٢

على بن يوسف (الخزفي) : ١٩٠

العمارة والبناء : ٢٩ - ٤٢ : ٤٣٣ - ٤٦١ :
١٤٦ : ١٦٣ : ٢٨٣ : ٢٨٨ : ٢٩٤ :
٢٩٥

عمر الخيام : ١٩ : ٢٦

عمود : انظار الأعمدة .

(غ)

غازان خان : ٨٦ : ٢٠٩

الغرب (والفنون الغزبية) : ١١ : ٢١

٣٧ : ٣٨ : ٤٢ : ٤٧ : ٤٩ : ٥٠

٥٣ : ٦٠ : ٦٧ : ٧٣ : ٧٨ : ٨١

٨٢ : ٨٤ : ١٢٢ : ١٢٧ : ١٢٨

١٣٠ : ١٣١ : ١٣٦ : ١٣٨

١٣٩ : ١٤٤ : ١٥٠ : ١٥٥

٢٠٨ : ٢٧٠ : ٢٩١ - ٢٩٧

٣٠١ : ٣٠٥ : ٣٠٦

الغزالي : ٢٦

عبد الله (النساج) : ٢٢٨ : ٢٢٩

عبد الله بن علي بن محمد بن أبي طاهر (الخزفي) :
١٩٢

عبد الله بن محمد بن محمود الحمذاني : ٧١ :
٢٨٤

عبد الله بن محمود بن عبد الله (الخزفي) : ١٩٣

عبد الله بن مير علي التبريزي : ٦٦

عبد المطلب (الدرويش) : ١٢٤

عبد الملك بن نوح (أمير خراسان) : ٢١٥

عبد الواحد (الخزفي) : ٢٠٩

عبد الوهاب عزام : ١٢٩

العثمانيون (الأتراك) : ٢٦ : ٣٦ : ٣٧ :
٢٨٨ : ٢٨٩ : ٢٩٢ : ٣١٠

العراق (وبلاد الجزيرة) : ١٥ : ١٧

١٩ : ٢٢ : ٢٧ : ٢٩ : ٣٧

٣٩ : ٤٤ : ٨٠ : ٨١ : ٨٣ - ٨٥

٩٠ : ١٠٤ : ١٦٩ : ٢٤٥ : ٢٤٩

٢٧٤ : ٢٨٥ : ٢٨٨ : ٢٩٠

العرب : ١٣ : ١٤ : ٧٤ : ٧٦ : ٨٤

٨٥ : ٢١٤ : ٢٥٣ : ٣٠٣

العرجي (الشاعر) : ٢١٢

عز الدين (صانع النحف الخشبية) : ٢٦٨

عضد الدرلة : ٢٦٥ : ٢٦٦

العقود : ١٧ : ٣٠ : ٤٨ : ٥٠ : ٥٤

علويان (ضريح) : ٥٥

علي القاشاني (النساج) : ٢٣٢

فيرونا Verona : ٣٤

فينيه Vignier : ١٧٤

فيت، جامتون G. Wiet : ٣٠، ٦٧

١٩٦، ١٩٤، ١٤٣، ٨٢

(ق)

قاسم على : ١٠٨، ١٠٧

قاشان : ١٤٥، ٥٧، ٣٣، ٢٠، ١٥١

١٦٤، ١٥٤، ١٥٢، ١٧٢

١٧٩، ١٧٧، ١٧٦، ١٩١

٢٢٣، ٢١٣، ٢٠٦، ٢٢٧

٢٣٢، ٢٣١، ٢٢٨، ٢٣٥

٢٣٤

القاشاني : ٤٠، ٣٣، ٣٢، ٢٣، ٢٠، ٤٤

٧٧، ٥٨، ٥٦، ٥٣، ٥١، ٢٨٨

٢٨٢، ١٧٢، ١٦٢

القاهرة : ٦١، ٥٠، ٢٣

القباب : ٣٩، ٣٧، ٣٠، ١٩، ١٧

٣٠٩، ٥٣، ٥١، ٤٧، ٤٥، ٤٠

القبط (والعصر القبطي في مصر) : ٧٠، ١٣

١٣٣، ١٣٢

القبوات : ٥١، ٥٠، ٤٨، ٤٧، ٢٠

القرآن الكريم والآيات القرآنية : ٦٢

١٥٨، ١١٧، ٧٤، ٦٩، ٦٣

القرغيز : ١٨

قزوين : ١١٢، ٥٦، ٥٥، ٤٥

٢٨١، ٢٢٨، ٢١٣

الغزنوية (الدولة) : ٢٧٣، ١٥٧، ١٤٨، ٩٠

الغوريون : ٩٠

غياث (النساج) : ٢٢٩، ٢٢٨

غياث الدين أحمد بهادر الجلائري : ٩١، ٩٠

غياث الدين المصور : ٢٢٤، ٩٩

غياث الدين جامي (صانع السجاد) : ١٤٢

(ف)

فارس (إقليم) : ٢٦٦، ٢٨، ٩

الفاطميون (والطراز الفاطمي) : ٢٤، ١٥

٢٤٦، ٢٤٠، ٢١٣، ٧٦، ٣٠

٢٩٠، ٢٦٤، ٢٦٢، ٢٦١

٣٠٠، ٢٩٢

فتح على شاه : ٢٧٠، ١٣٦، ١٢٧، ٧٧

الفردوسي : ٨٠

الفرعية (الفنون) : ٤٢، ١٧

فريز (معرض) Freer Gallery : ١٨٦

٢٦٦، ٢٠٢، ١٩٠

الفسطاط : ١٦٧

الفسيفساء : ٥٧، ٣٩، ٣٧، ٣٢، ٣٠

٢٨٣، ٢٨١، ١٩٥، ١٦٢

الفلك : ٩٣

فيجدور Figdor : ١٥٦

(ف)

فالريان : ١٢

فرايين : ٣٠٩، ٥٤، ٤٨، ٣٣، ٣١

القصور : ٤٨٦٤٦٤٤٤٠٤٠٤٣٩ : ٦١٤٥٥٤٤٩
 قلم كار (المنسوجات) : ٢٣٥٤٢٣٤ :
 قم : ١٧٧٤١٦٧٤١٤٥٤٧٧٤٥٥ : ٢٦٤٤٢٢٧٤٢٢٠
 القناطر : ٤٤
 قوام الدين مسعود : ٧٢
 القوطية (العماره) gothique : ٤٥
 القوقاز : ٢٨٧٤٢٥٣٤١٣٩٤٣٤ : ٢٨٨
 قونية : ٢٦٧٤٢٦٤٢٥ :
 القيروان (منبر الجامع فيها) : ٢٩٠
 (ك)
 الكائنات الحية (رسومها وتمثيلها) : ١٨ :
 ٥٨٤٥٦٤٥٤٤٣٥٤٢٥٤٢٣ :
 ١٥٢٤٨٣٧٤٤٧٠٤٦٠ :
 ١٧٦٤١٧٢٤١٧١٤١٦٣ :
 ١٨٦٤١٨٥٤١٨٠٤١٧٩ :
 ٣٠٣٤٢٧٨٢٧٤٤١٨٨ :
 كارتيه Cartier : ١١٦٤١١٣٤١٠٦ :
 كازرون : ١١٣ :
 كازروني بك : ٢٧٠ :
 كامري الصور (الايكونوكلاست) : ٨٢ :
 كان ، الفونس Kam Alphonse : ١٧١ :
 كرباغ : ١٥٣٤١٤٥ :

كربلاء : ٣٩ :
 الكرت : ٩٠٤٢٨٤٩ :
 كردستان والكرد : ١٨١٤٧٦ :
 كرشاسب (الأمير علاء الدولة) : ٢٦٦ :
 كرمان : ٢٠٦٤١٤٥٤٦٦٤٢٨٤٩ : ٢٦٦٤٢٣٥
 كلابه (جارية العبي) : ٢١٢ :
 كلتيان Kelekian : ١٨٧ :
 كلية ودمه : ٩٨٤٩٧٤٨٩٤٨٠ : ١٣١
 كال التبريزي : ١٢٠ :
 الكمنج : ٢٠٣ :
 كوارتش Quaritch : ١٢٥ :
 كويجي : ٢١٠٤٢٠٩ :
 الكوفي (الخط) : ٢٧٩٤٦٣٠٢٠ : ٢٨١
 كونل E. Kühnel : ١٢٤٤١١٣ :
 الكيانية (الدولة) والكيانيون : ٧٩٤٩ : ١٦٢
 كيفوركيا Kevorkian : ١٠٦٤٩٣ : ٢٠٢

(ل)

اللاكيه : ١٣٦٤١٣٢٤٩٤٤٠ :
 اللوتس : ٢١٩ :
 لورستان : ٢٦٠ :

الكائنات الحية (رسومها وتمثيلها) : ١٨ :
 ٥٨٤٥٦٤٥٤٤٣٥٤٢٥٤٢٣ :
 ١٥٢٤٨٣٧٤٤٧٠٤٦٠ :
 ١٧٦٤١٧٢٤١٧١٤١٦٣ :
 ١٨٦٤١٨٥٤١٨٠٤١٧٩ :
 ٣٠٣٤٢٧٨٢٧٤٤١٨٨ :
 كارتيه Cartier : ١١٦٤١١٣٤١٠٦ :
 كازرون : ١١٣ :
 كازروني بك : ٢٧٠ :
 كامري الصور (الايكونوكلاست) : ٨٢ :
 كان ، الفونس Kam Alphonse : ١٧١ :
 كرباغ : ١٥٣٤١٤٥ :

١٧٨ ١٨٥ ١٨٦ ١٩٢ ١٩٣ ٢٠٨ ٢٠٩ ٢٢٢ ٢٥٢ ٢٥٦
 متحف الأسلحة في استوكهلم : ٢٥٧
 المتحف الأهلي بطهران : ١٢١ ١٦٨
 ٢٦٩
 المتحف البريطاني : ٦٦ ٧٣ ٩١
 ١٠٦ ١٠٧ ١١٤ ١١٧ ١١٨
 ١٢٣ ١٧٥ ١٧٧ ١٨٧ ١٩
 ٢٠٧ ٢٦٣
 متحف بناكي : ٢٥٢
 متحف بورت دي هال Hal :
 ٢٥٦
 متحف تاوولوف Thaulow : ٢٢٨
 متحف بنسلفانيا : ٥٤
 المتحف التاريخي في درسدن : ٢٥٧
 متحف جامعة برنستون Princeton : ٢٠٠
 المتحف الحربي بباريس : ٢٥٤
 المتحف الحربي ببرلين Zeughaus : ٢٥٤
 المتحف الحربي التركي : ٢٥٤ ٢٥٦
 متحف طوبقايوسراي : ٨٩ ٩٢ ١١٣
 ٢٥١ ٢٥٤ ٢٥٥ ٢٥٨
 متحف علم الشعوب في ميونخ : ٢٥٤
 متحف فيتزويليام Fitzwilliam بكمبردج :
 ١٧٢
 متحف الفن التركي والاسلامي باستانبول :
 ٩٥ ١٣٤ ٢٦٧
 متحف الفنون التطبيقية في بودابست : ٢٣٦

اللوفر : انظر متحف
 لوكوك (فون) Von le Coq : ٢٢
 ١٣٢
 لويزون Lewisohn : ١٨٢
 لويس التاسع (معداة سانت لوى
 (Baptistère) : ٢٤٨
 الليتورجيا (نظام العمل للشعب) : ٢٩
 ليلي : ١١٤ ١١٨ ١٢٤
 ليمان Ph. Lehmann : ١٩٨
 ليون الثالث : ٨٢

(م)

ما وراء النهر : ٤٢ ١٠٨ ١٦٦
 ماتيس H. Matisse : ٢٧٦
 مادرشاه (مدرسة) : ٣٨
 المآذن أو المنارات : ٣٢ ٣٩ ٤٥
 ٥١ ٥٢
 مارتن Martin : ١١٣
 مارسيه G. Marçais : ٢٩٧
 مازندران : ٣٨ ١٧٣ ١٧٥ ١٨١
 ٢٦٩
 المأمون : ١٣٤
 ماني والماتوية : ٢١ ٥٨ ٦٠ ٧٦
 ٧٩ ٨٣ ١٠٢ ١٣٢ ١٣٣
 متاحف برلين (القسم الاسلامي منها)
 : Islamische Kunstalteilung
 ٢٠ ٥٤ ٥٩ ٩٥ ١٦٧ ١٧٤

محمد (عليه السلام) : ٦٨١ ٦٧٥ ٦٧٤ :
١١٧

محمد (صانع الأسلحة) : ٢٥٧

محمد بن أبي طاهر ابن أبي حسن (الخزفي) :
١٩٢

محمد جعفر (صانع التحف النفيسة) : ٢٧٠

محمد جوكني (الأمير) : ١٠٠

محمد حسين هيكل باشا : ٧٥

محمد خان (النساج) : ٢٣٢

محمد راسم (المصور الجزائري) : ٢٩٧

محمد رضا الإمامي (الخزفي) : ٢٠٩

محمد بن رفيع الدين (صانع التحف المعدنية) :
٢٤٩

محمد زمان : ١٢٦

محمد بن الزين (صانع معدانة سان لوى) :
٢٤٨

محمد شفيق : ١٢٦

محمد شمس : ١٢٤

محمد بن عبد الواحد (صانع التحف المعدنية) :
٢٤٣

محمد علي التبريزي : ١٢٦ ١٢٥

محمد بن علي الراوندي : ٦٩

محمد بن عمر (النساج) : ٢٣٤

محمد قاسم التبريزي : ١٢٦ ١٢٥

محمد بن قلاوون : ٢٢٢

متحف الفنون الجميلة ببوسطن : ١١٨ ٦٩٩
٢٥٢ ١٢٦ ١٢١

متحف الفنون الخزفية بباريس : ١٥٤ ٦٩٨
٢٢٧

متحف الفنون الصناعية في ليزج Kunst-
gewerbe Museum : ١١٠

متحف فكتور يا والبرت بلندن : ٥٨
٦١٩٣ ١٨٦ ١٧٧ ١٦٧ ١٤٣
٢٣٣ ٢٢٧ ٢٠٩ ٢٠٨

متحف فينا : ٢٥٦ ١٥٤

متحف قصر أروزمهينايا : ٢٥٧

متحف قصر جلستان : ١٢٤ ١٢٣ ٩٧
٢٤٧

متحف كايفلاند : ١٧٨

متحف اللوفر : ١٢٠ ١٠٦ ٨٨
٢٤٨ ٢١٥ ١٩٠ ١٧٩ ١٦٤
٢٨١

المتحف المتروبوليتان : ١٠٠ ٦٩٩ ٥٨
١٩٧ ١٩٣ ١٧٨ ١٥٤ ١١٣
٢٦٨ ٢٦٦ ٢٤٩ ٢٢٩ ١٩٩
٢٦٩

متحف الهرميتاج : ٢٣٧ ١٩٣ ١٦٧
٢٥٨ ٢٤٧ ٢٤٣ ٢٣٩
٢٦٩ ٢٦٨

مجنون ليلي : ١٢٤ ١١٨ ١١٤

المحارب : ٥٤ ٣٨ ٣٣ ٣٢ ٢٠
١٩٣ ١٩٢ ١٨٥ ٥٥

المحقق (الخط) : ١٨٧

محمد يوسف : ١٢٦٠١٢٥
 محمدي : ١٢٦٠١٢١٠١٢٠٠١١٢
 ٢٢٨٠٢٢٦٠٢٠٦
 محمود بن ابراهيم بن عبد الوهاب (الخرقي) :
 ١٨١
 محمود الغزنوي : ٢٦٤٠٥٩
 محمود الكردي (صانع التحف المعدنية) :
 ٢٥٠
 محمود مذهب : ١١٣٠١١٠٠١٠٩
 محمود بن مرتضى الكاتب الحسيني : ٩٥٠٦٦
 المدائن (أكتيسيفون) : ١٦٦٠٥٣
 ٢٦٠
 المدراس : ٤٧٠٤٦٠٤٤٠٢٨٠٣١٠١٩
 المدن (تخطيطها) : ٣٩
 مراغة : ٢٨٤٠٨٦٠٣٠
 المرايا : ٢٤١٠٢٤٠٠٤٩
 المرقعات : ١١٣٠١١٠٠٨٩٠٦٣٠٤٠
 ١٢٠
 مرو : ٢٢٠٠٢١٣
 مروان بن محمد (الخليفة الأموي) : ٢٣٨
 ٢٣٩
 المزدكية : ٩٥
 المساجد : ٣٨٠٣١٠٢٠٠١٨٠١٧
 ٦٠٠٥٢٠٤٧٠٤٦٠٤٤٠٢٩
 ٧٦٠٧١
 المستنصر بالله (العباسي) : ١٩

المسيح (عليه السلام) : ٢٣٣٠١٨٨
 المسيحية : ٨٥٠٨١٠٧٦٠٥٨٠٢١
 ٣٠٩٠١٨٨٠١٢٧٠١٢٦
 مشهد : ٢٠٦٠١٩٣٠٧٧٠٥٦٠٣١
 ١٣٤٠٢٢٧
 مصر : ٢٨٠١٧٠١٥٠١٣٠١١
 ١٣٤٠١٣٢٠٧٦٠٥٢٠٢٩
 ٢٤٦٠٢٤٥٠٢١٤٠١٦٩٠١٤٠
 ٢٨٤٠٢٧٩٠٢٧٤٠٣٥٣٠٢٤٩
 ٣٠٠٠٢٩٤٠٢٩٠٠٢٨٧
 مظفر على : ١١٨٠١١٢
 المظفرية (الدولة) : ٢٨٠٩
 معابد النار : ٥١
 المعتز (الخليفة العباسي) : ٤٨
 المعدنية (التحف) : ٢٣٠٢٢٠١٧
 ٢٠٩٠٧٦٠٧٠٠٣٥٠٣٤
 ٢٩٢٠٢٨٣٠٢٥٩٠٢٣٧
 المعراج : ١١٧٠٨١
 معز الدين بن غياث (النساج) : ٢٢٩
 المعز لدين الله الفاطمي : ٢١٣
 معين المصور : ١٢٦٠١٢٥
 معين (النساج) : ٢٣٢
 المغول : ٤٧٠٣٥٠٢٧٠١٨٠٩
 ٩٧٠٩٦٠٩٢٠٨٦٠٧١٠٦٠
 ٢٠٣٠١٨٤٠١٧٦٠١٦١
 ٢٤٨٠٢٤٥٠٢٢٥٠٢١٩
 ٢٧٣٠٢٦٢

محمد يوسف : ١٢٦٠١٢٥
 محمدي : ١٢٦٠١٢١٠١٢٠٠١١٢
 ٢٢٨٠٢٢٦٠٢٠٦
 محمود بن ابراهيم بن عبد الوهاب (الخرقي) :
 ١٨١
 محمود الغزنوي : ٢٦٤٠٥٩
 محمود الكردي (صانع التحف المعدنية) :
 ٢٥٠
 محمود مذهب : ١١٣٠١١٠٠١٠٩
 محمود بن مرتضى الكاتب الحسيني : ٩٥٠٦٦
 المدائن (أكتيسيفون) : ١٦٦٠٥٣
 ٢٦٠
 المدراس : ٤٧٠٤٦٠٤٤٠٢٨٠٣١٠١٩
 المدن (تخطيطها) : ٣٩
 مراغة : ٢٨٤٠٨٦٠٣٠
 المرايا : ٢٤١٠٢٤٠٠٤٩
 المرقعات : ١١٣٠١١٠٠٨٩٠٦٣٠٤٠
 ١٢٠
 مرو : ٢٢٠٠٢١٣
 مروان بن محمد (الخليفة الأموي) : ٢٣٨
 ٢٣٩
 المزدكية : ٩٥
 المساجد : ٣٨٠٣١٠٢٠٠١٨٠١٧
 ٦٠٠٥٢٠٤٧٠٤٦٠٤٤٠٢٩
 ٧٦٠٧١
 المستنصر بالله (العباسي) : ١٩

مير علي الحسيني : ٦٦
 مير علي شير : ١٠٢٤١٠١
 مير نظام (النساج) : ٢٢٧
 مير نقاش : ٢٢٧٤١١٨
 ميرزا علي التبريزي : ١٢٠٤١١٨
 ميرك نقاش : ٧٢
 المينا : ٢٦٢٤١٦٢٤٣١٤٢٥
 ٢٨١٤٢٧٠
 مينائي (نخرف) : ١٩٠٤٨٥٤٢٥٤٢٤
 ١٩٧٤١٩١

(ن)

نادرشاه : ٢٧١٤١٠
 ناين (مسجد) : ١٣٤٤٥٤٤١٧
 ٢٧٣٤٢٦٨٤٢٦٤
 النجف : ٣٩
 النحت : ٨٣-٧٤٤٢
 نخجوان : ٥٦
 النساطرة : ١٣٢
 نستعليق : ٩١٤٦٦-٦٣
 النسج : أنظر المنسوجات
 النسخ (الخط) : ٦٣٤٣٣٤٢١٤٢٠-
 ٧٠٤٦٥
 نصر بن أحمد الساماني : ٨٠
 نظام الملك : ٢٦٤١٩

مقيث (النساج) : ٢٣٢
 المقندر (الخليفة العباسي) : ٤٨
 المقرنصات (الدلايات) : ٣٢٤٣١
 ٥٣-٥٠٤٣٨
 مقصود القاشاني : ١٤٣
 المكتبة الأهلية بباريس : ١٠٠٤٩١
 ١٢٦٤١٢٤٤١٢١٤١٠٩
 ملك حسين الاصفهاني : ١٢٦
 ملكشاه : ٢٦٤٢٠
 المتصر (الخليفة العباسي) : ٤٨
 منج (أسرة) : ٩٦
 المنسوجات والنسيج : ٤٠٤٣٧٤١٧
 ٤١٥٠٤١٤٦٤٧٠٤٤٩٤٤١
 ٢٩٢٤٢٨٣٤٢٣٦-٢١١٤١٦٢
 منغوليا : ١٣٣
 المنير (الحرير) : ٢١٧
 منزه : ١٢٩
 مور Mrs. William Moore : ٢١٧
 ٢٨١٤٢٢٦٤٢١٨
 الموصل : ٢٤٧٤٢٤٤٤٢٥٤٢٣٤١٩
 مؤمنه خاتون : ٥٦
 الميثولوجيا (علم الاساطير القديمة) : ١٣١
 مير افضل توني : ١٢٦
 مير سيد علي : ١١٩٤١١٨٤١١٢
 مير علي التبريزي : ٩١٤٦٦٤٣٤

- هربرت Herbert : ٢٦٢ ٠٥٩
 هرزفيلد Herzfeld : ١٦٨ ٠٨٣
 هشت بهشت (قصر) : ٣٩
 هفت رنجی : ٥٧
 هكلوت Richard Hakluyt : ١٤٠
 همای : ٩٩ ٠٩٨ ٠٩١
 همایون : ٩٩ ٠٩٨ ٠٩١
 همایون (امپراطور الهند) : ١١٩
 همدان : ٠٢٠ ١٠١ ٤٥ ٠٧١ ٠٥٥
 ٢٦٢ ٠٢٤٧ ٠٢٤٤ ٠٢٤١ ٠١٣٥
 الهند : ٠٢٩ ٠٢٨ ٠١٥ ٠١٢ ٠١١
 ٠٨٣ ٠٨١ ٠٧٦ ٠٦٠ ٠٥٣ ٠٥٢
 ٠١٢٤ — ١٢٢ ٠١١٩ ٠٩٠ ٠٨٨
 ٠١٤٠ ٠١٣٩ ٠١٣٧ ٠١٣١ ٠١٢٦
 ٠٢٨٩ ٠٢٧١ ٠٢٥٣ ٠٢٥٠ ٠٢٣٥
 ٢٩٣
 هوار Clément Huart : ٦٨
 هوفر Ph. Hofer : ١٢١
 هولاکو : ٣٠ ٠٢٧
 هولین Hans Holbein : ١٤٤
 هولشتاین جوتورپ : Hollstein Gottorp
 ١٥٥
 هومبرج Homberg : ١٠٩

- نظامی : ١٠٦ ٠١٠٠ ٠٨٠ ٠٤٠ —
 ١١٦ ٠١١٤ ٠١١٣ ٠١٠٨ —
 ١٢٧ ٠١١٨
 نقل الفنانین و هجرتهم : ٠٩٦ ٠٢٩ ٠١٥
 ٢٤٣ ٠١٤٩ ٠١٣٧
 نهاون : ١٦٢
 النورمندیون : ٢٩٠
 نجات ربی Nejat Rabbi : ١٦٦
 نیسابور : ٠٢٠ ٤ ٠١٨٣ ٠٤٩ ٠٤٥
 ٢٦٢ ٠٢٢٠ ٠٢١٣
 نیقیة : ٨٢
 النبلو niello : ٢٤٢

(هـ)

- هاردنج Harding : ١٩٩
 هافایر Havemayer : ١٩٦
 هجرة الفنانین و تنقلهم : ٠٩٦ ٠٢٩ ٠١٥
 ١٤٩ ٠١٣٧
 هراری Ralph Harari : ٠٢٤٧ ٠٢٤٢
 ٢٥٢ ٠٢٤٨
 هراة : ٠٦٦ ٠٦٠ ٠٥٧ ٠٢٨ ٠٩
 ٠١٠٢ — ٩٦ ٠٩٤ — ٩٢ ٠٩٠ ٠٨٤
 ٠١٢٠ ٠١١١ — ١٠٩ ٠١٠٧ ٠١٠٥
 ٠١٤٥ ٠١٣٧ — ١٢٥ ٠١٣١ ٠١٣٠
 ٠٢٢٣ ٠٢٢١ ٠٢٢٠ ٠١٥٧ ٠١٥٠
 ٣٠٩ ٠٢٧٢ ٠٢٤٤ ٠٢٤٣ ٠٢٢٧

٢٢٢٩ ٢٢٣٣ ٢٣٥ ٢٦٦ ٢٨٤٦٢٨١

يلديز : ١٢٦ ٨٩

اليهود : ٧٦ ٧٠

يوان (أسرة) : ٢١٩ ٩٦

يوسف بن علي بن محمد بن أبي طاهر (الخزفي) :
١٩١

سمو الأمير يوسف كمال : ١٥٨ ١٥٢ ٢٨٦ ١٦٠

يومورفو پولوس Eumorfopoulos : ١٧٧
٢٠٥ ١٩٦ ١٨٥ ١٧٨

(و)

واربرج Warburg : ١٨١

الورق : ١٣٢ ٧٠ ٦٧ ٦٣ ٢١ ١٣٣

ولي جان : ١٢٠

ويذرذ Vernon Wethered : ١٩١

(ي)

ياري المذهب : ٧٣ ٧٢

يحيى (النساج) : ٢٢٨

يزد : ٢٠٦ ١٤٥ ٦٦ ٥٧ ٥٤
٢٢٧ ٢٢٣ ٢١٨ ٢١٣

فهرس اللوحات

اللوحة	الشكل	
١	١	عقد بجوار المحراب في المسجد الجامع بنايين . حوالى سنة ٥٣٥٠ — ٥٩٦٠ م .
٢	٢	المحراب وبعض الأعمدة بالمسجد الجامع في ناين . حوالى سنة ٥٣٥٠ — ٥٩٦٠ م .
٣	٣	منارة المسجد الجامع في ناين .
٤	٤	قطاع من قاعة القبة الصغرى في المسجد الجامع باصفهان . مؤرخة سنة ٤٨١ هـ — ١٠٨٨ م .
٥	٥	قبور عقود في المسجد الجامع باصفهان .
٦	٦	إيوان بالمسجد الجامع في جليجان من سنة ٤٩٨ — ٥١٢ هـ : ١١٠٤ — ١١١٨ م .
٧	٧	جنيد قابوس في جرجان . مؤرخة ٣٩٧ هـ — ١٠٠٦ م .
٨	٨	قبر مؤمنه خاتون في نخبجوان . مؤرخ سنة ٥٨٢ هـ — ١١٨٦ م .
٩	٩	برج محمود بن سبكتيجين في غزنة . مؤرخ سنة ٤٢١ هـ — ١٠٣٠ م .
١٠	١٠	منارة في بسطام . مؤرخة ٥١٤ هـ — ١١٢٠ م .
١١	١١	منارة في سمنان من القرن ٥ هـ — ١١ م .
١٢	١٢	قلعة بم .
١٣	١٣	باب وإيوان في المسجد الجامع باصفهان . من القون ٨ — ١٠ هـ : ١٤ — ١٦ م .
١٤	١٤	قبر تيمور في ممرقند من سنة ٨٠٨ هـ — ١٤٠٥ م .
١٥	١٥	الركن الغربى والايوان الشمالى الغربى من مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد . مؤرخ سنة ٨٢١ هـ — ١٤١٨ م .
١٦	١٦	الايوان الشمالى الشرقى في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد . مؤرخ سنة ٨٢١ هـ — ١٤١٨ م .
١٧	١٧	منظر تفصيلى في الايوان الجنوبى الشرقى في مسجد جوهر شاد بمدينة مشهد .

اللوحة	الشكل	
١٦	١٨	منظر داخلي في المسجد الجامع بمدينة يزد . القرن ٩ هـ — ١٥ م .
١٧	١٩	ردفة في المسجد الجامع بمدينة يزد . القرن ٩ هـ — ١٥ م .
١٨	٢٠	قصر جهل ستون باصفهان . من نهاية القرن العاشر الهجري (نهاية القرن السادس عشر الميلادي) .
١٩	٢١	الباب الخارجي من مسجد الشاه باصفهان . مؤرخ سنة ١٠٥٢ هـ — ١٦١٦ م .
٢٠	٢٢	باب داخلي في مسجد الشاه باصفهان .
٢١	٢٣	منظر داخلي في مسجد الشاه باصفهان .
٢٢	٢٤	ضريح قدم جاه بمدينة نيسابور . من القرن ١١ هـ — ١٧ م .
٢٣	٢٥	قنطرة في إصفهان ، من بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م .
٢٣	٢٦	قبة مدرسة مادرشاه باصفهان . مؤرخة سنة ١١٢٦ هـ — ١٧١٤ م .
٢٤	٢٧	مدخل السوق في مدينة يزد . من بداية القرن الماضي .
٢٥	٢٨	تخطيط ضريح الجايتو في مدينة سلطانية .
٢٦	٢٩	تخطيط مدرسة خرجرد .
٢٧	٣٠	تخطيط مسجد شاه في إصفهان .
٢٨	٣١	محراب من القاشاني ذي البريق المعدني والزخارف البارزة . أصله من جامع الميدان في قاشان . مؤرخ سنة ٦٢٣ هـ — ١٢٢٦ م ؛ وعليه اسم صانعه الحسن بن عربشاه . محفوظ في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين .
٢٩	٣٢	محراب من القاشاني ذي البريق المعدني من قرامين عليه امضاء علي بن محمد ابن أبي طاهر ومؤرخ سنة ٦٦٣ هـ — ١٢٦٤ م . في مجموعة كيفوركيان Kevorkian .
٣٠	٣٣	محراب من الفسيفساء الخزفية ، من منتصف القرن ٨ هـ — ١٤ م . في المتحف المتربوليتان بنيويورك .
٣١	٣٤	فسيفساء خزفية كانت في خانقاه بمدينة إصفهان من القرن ٩ هـ — ١٥ م . في مجموعة كيفوركيان .

اللوحة	الشكل	
٢٣	٢٥	محراب من الفسيفساء الخزفية في مسجد الشيخ لطف الله باصفهان مؤرخ سنة ١٠٢٨ هـ — ١٦١٨ م .
٢٣	٢٦	تريبعات قاشاني من قصر جهل ستون باصفهان . من القرن ١١ هـ — ١٧ م . في متحف فكتوريا وألبرت بلندن .
٢٤	٢٧	جزء من نقش حائط . من القرن ٦ هـ — ١٢ م . في مجموعة هيرامانك Heeramanek
٣٥	٢٨	الصفحة الأولى من مخطوط إيراني كتبه سلطان محمد نور سنة ٩٢٩ هـ — ١٥٢٣ م . في معرض فرير Freer Gallery .
٣٦	٢٩	صفحة من مخطوط المنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي . كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحفوظ في المتحف البريطاني .
٣٧	٤٠	النبي عليه السلام يبعث سيدنا حمزة وسيدنا عليا في مهمة . المدرسة الساجقية — في مخطوط من كتاب جامع التواريخ لرشيد الدين . مؤرخ سنة ٧١٤ هـ — ١٣١٤ م ومحفوظ في الجمعية الآسيوية بلندن وفي مكتبة جامعة أدنبره .
٣٨	٤١	المجنون على قبر ليلي . مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ — ١٤١٠ م . من مخطوط في مجموعة جلبنكيان Gulbenkian .
٣٩	٤٢	بهرام جور والصور السبع . مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ — ١٤١٠ م . من مخطوط في مجموعة جلبنكيان Gulbenkian .
٤٠	٤٣	القتال بين جيوش كيخسرو وافرasiاب . مدرسة هراة سنة ٨٣٣ هـ — ١٤٢٩ م . من مخطوط شاهنامه في مكتبة قصر جلستان بطهران .
٤١	٤٤	همای أمير ایران يستقبل في حديقة القصر همايون ابنة قيصر الصين . مدرسة هراة سنة ٨٣٤ هـ — ١٤٣٠ م . صورة من مخطوط ضائع ، ومحفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٤٢	٤٥	فتهاه ينجادلون في مسجد . مدرسة هراة . من تصوير بهزاد في مخطوط من (بستان) سعدی مؤرخ سنة ٨٩٤ هـ — ١٤٨٩ م . ومحفوظ في دار الكتب المصرية .

اللوحة	الشكل	
٤٣	٤٦	بناء مسجد . تنسب إلى المصور بهزاد من مخطوط المنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي .
٤٤	٤٧	مناظر في حمام . تنسب للمصور بهزاد من مخطوط المنظومات (الخمسة) للشاعر نظامي .
٤٥	٤٨	قطب الدين بقاد سجيناً إلى المسجد الجامع في شيراز . المدرسة الصفوية في تبريز سنة ٩٣٥ هـ — ١٥٢٩ م . في مخطوط من ظفرنامه لشرف الدين علي يزدي . ومحفظة في مكتبة قصر جلستان بطهران .
٤٦	٤٩	صورة المعراج . من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز . ولعلها من تصوير سلطان محمد . في مخطوط من المنظومات (الخمسة) لنظامي ، كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحفوظ في المتحف البريطاني .
٤٧	٥٠	كسرى أنوشروان ووزيره يسمعان البومتين . من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز . في مخطوط من المنظومات (الخمسة) لنظامي . كتب للشاه طهماسب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ (١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحفوظ في المتحف البريطاني .
٤٨	٥١	منظر في الريف . للمصور محمدى سنة ٩٨٦ هـ — ١٥٧٨ م . في متحف اللوفر بباريس .
٤٩	٥٢	منظر طبيعي وثلاثة صيادين . عليه إمضاء المصور رضا عباسي . من نهاية القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في مجموعة كارتيه J. Cartier .
٥٠	٥٣	صورة ضرب (بالقلقة) للمصور محمد قاسم سنة ١٠١٤ هـ ١٦٠٥ م . في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٥١	٥٤	اسكندر وزوجته روشنك . من المدرسة الصفوية الثانية بأصفهان ، في القرن ١١ هـ — ١٧ م . في مخطوط شاهنامه بمجموعة شترينبي Chester Beatty . وعليها إمضاء معين المصور .
٥٢	٥٥	لوحة فيه إيرانية من القرن ١٢ هـ — ١٨ م . من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٥٣	٥٦ و ٥٧	لوحتان فنيتان من إيران . القرن ١٢ هـ — ١٨ م من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٥٤	٥٨	جلد كتاب إيراني . من بداية القرن ١٠ هـ — ١٦ م من مجموعة جلبنكيان Gulbenkian .
٥٥	٥٩	جلد كتاب إيراني من عمل محمد صالح التبريزي في القرن ١٠ هـ أو ١١ هـ — ١٦ أو ١٧ م . في مجموعة جلبنكيان Gulbenkian .
٥٦	٦٠	سجادة إيرانية . من القرن ١٠ هـ — ١٧ م . في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين .
٥٧	٦١	رسم جزء من سجادة كاملة من صناعة تبريز . في بداية القرن ١٠ هـ — ١٦ م . محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
٥٨	٦٢	سجادة حريرية من صناعة تبريز في النصف الأول من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . محفوظة في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٥٩	٦٣	سجادة إيرانية محلاة بخيوط معدنية من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠ هـ — ١٦ م . من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٦٠	٦٤	سجادة من صناعة تبريز في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في متحف المنسوجات بمدينة ليون بفرنسا .
٦١	٦٥	سجادة حريرية من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في متحف جوبلان بباريس .
٦٢	٦٦	سجادة حريرية من صناعة قاشان في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٦٣	٦٧	سجادة من صناعة شمال غربي إيران في نهاية القرن ١٠ هـ — ١٦ م في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
٦٤	٦٨	سجادة ذات أشجار ومناطق ، من صناعة شمال غربي إيران في بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م . محفوظة في مجموعة مكهنني Mellheny .
٦٥	٦٩	جزء من سجادة إيرانية من القرن ١١ هـ — ١٧ م . في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٦٦	٧٠	سجادة ذات زهريات من صناعة تبرير في بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
٦٧	٧١	رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة (هراة) . من القرن ١٢ هـ — ١٨ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٦٨	٧٢	سجادة من الحرير . من القرن ١١ هـ — ١٧ م . في القسم الإسلامي من متاحف الدولة ببرلين .
٦٩	٧٣	رسم جزء من سجادة إيرانية كاملة . مؤرخة سنة ١١٩٤ هـ — ١٧٨٠ م من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٧٠	٧٤	زير من الفخار بدون دهان وعليه زخارف مطبوعة من خوزستان في القرن ٢ أو ٣ هـ — ٨ أو ٩ م في مجموعة نجات ربي Nejat Rabbi .
٧١	٧٥	صحن خزفي . القرن ٣ هـ — ٩ م . في المتحف الأهلي بطهران .
	٧٦	صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر . القرن ٣ هـ — ٩ م . في متحف اللوفر .
٧٢	٧٧ و ٧٨	صحنان من الخزف ذي البريق المعدني . القرن ٣ هـ — ٩ (١١ م) . في متحف فيتزويليام Fitzwilliam وفي مجموعة القونس كان Alphonse Kann .
٧٣	٧٩	صحن من خزف ذي بريق معدني . من القرن ٣ هـ — ٩ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٧٤	٨٠	سلطانية من الخزف ذي البريق معدني . من القرن ٤ هـ — ١٠ م في مجموعة القونس كان Alphonse Kann
٧٥	٨١	صحن خزفي من بلاد ما وراء النهر . القرن ٤ هـ — ١٠ م . في مجموعة جلييه Ch. Gillet
	٨٢	من صحن الخزف . القرن ٤ هـ — ١٠ م . في مجموعة كليكيان Kelekian .
٧٦	٨٣ و ٨٤	كوبان من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة . القرن ٤ أو ٥ هـ (١٠ أو ١١ م) . في معهد الفنون بمدينة شيكاغو وفي متحف الفنون الجميلة بمدينة بوستن .
٧٧	٨٥	صحن من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة . من القرن ٤ هـ — ١٠ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٧٨	٨٦	صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في القرن ٥٥ هـ — ١١ م . في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
٧٩	٨٧	صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان من القرن ٥٥ هـ — ١١ م . في متحف كليفلاند .
٨٠	٨٨	صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان من القرن ٥٥ هـ — ١١ م . في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين .
٨١	٨٩	إناء من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان من القرن ٥٥ هـ — ١١ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٨٢	٩٠	سلطانية من الخزف ذي الزخارف المحفورة من القرن ٥٥ هـ — ١١ م . في مجموعة جوتنر F. M. Gunther
٨٣	٩١	إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق والزخارف المحفورة من القرن ٥٥ هـ — ١١ م . في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .
٨٤	٩٣ و ٧١	إبريقان من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة الري في القرن ٥٦ هـ — ١٢ م . في معرض فرير Freer Gallery وفي مجموعة بلزبري A. F. Pillsbury
٨٥	٩٥ و ٩٤	سلطانية من الخزف عليها نقوش فوق الدهان . من ساوه . ومؤرخة سنة ٥٨٣ هـ — ١١٨٧ م في مجموعة أوسكار رافائيل Oscar Raphael فوق : منظرها من الداخل .
٨٦	٩٦	إبريق من الخزف ذي البريق المعدني وعليه نقوش فوق الدهان . من نهاية القرن ٥٦ هـ — ١٢ م . في معرض فرير Freer Gallery
٨٧	٩٧	صحن من الخزف ، مؤرخ سنة ٦٠٧ هـ — ١٢١٠ م . في مجموعة يومور فوبولوس .
٨٨	٩٨	قنية من الزجاج لماء الورد . من شيراز في القرن ١٢ هـ — ١٥ م . في مجموعة جودمان Godman
	٩٩	مسرحة من الخزف على شكل إبريق . من سلطان آباد في القرن ٥٧ هـ — ١٣ م في مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم .

اللوحة	الشكل	
٧٩	١٠٠	إبريق من الخزف من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٠	١٠١	إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق وله سطح خارجي مخزم . مؤرخ من ٥٦٢ هـ (١١٦٦ م) : في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٧١	١٠٢	سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان . من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة دافيد G.L. David
٩٢	١٠٣	سلطانية من الخزف ، عليها نقوش فوق الدهان وفيها تذهيب . من صناعة قاشان في القرن ٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة ليمان Ph. Lehmann
٩٣	١٠٤	صحن من الخزف ذي البريق المعدني من صناعة الري في القرن ٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة موسى Moussa .
٩٤	١٠٥	قنينة من الخزف عليها نقوش فوق الدهان من صناعة الري في القرن ٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة باريش وطشن Parish-Watson .
٩٥	١٠٦	إناء زخرفي من صناعة الري في القرن ٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٦	١٠٧	إبريق خزفي من صناعة سلطاناباد في القرن ٧ هـ — ١٣ م من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٧	١٠٨	تمثال من الخزف ذو دهان أزرق ونقوش سوداء من صناعة قاشان أوساوه في القرن ٧ هـ — ٢٣ م . في متحف جامعة برنستون Princeton University .
٩٨	١٠٩	تمثال خزفي من صناعة سلطاناباد في القرن ٧ هـ — ١٣ م . من مجموعة الدكتور على باشا ابراهيم .
٩٩	١١٠	تحفة من الخزف ذي البريق المعدني من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في القسم الاسلامي من متحف الدولة ببرلين .
١٠٠	١١١	طائر من الخزف . من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٠١	١١٢	أسد من الخزف ذي الدهان الأزرق . من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة كيفوريان Kevorkian .

اللوحة	الشكل	
١٠٢	١١٣	شباك من الخزف المحرق ذي الدهان الأزرق من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
١٠٣	١١٤	سلطانية من الخزف من سلطان آباد في القرن ٨ هـ — ١٤ م .
	١١٥	صحن من الخزف من القرن ٦ هـ — ١٢ م في مجموعة يومورفوبولوس Eumorfopoulos .
١٠٤	١١٦ و ١١٧	بقعة زخرفية من الصين ذي الزخارف الزرقاء تحت الدهان . القرن ٩ أو ١٠ هـ — (١٥ أو ١٦ م) . في مجموعة المسردنجوال Mrs. K. Dingwall وفي القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين .
١٠٥	١١٨	صحن من الخزف ذي زخارف متعددة الألوان ومنقوشة تحت الدهان . من القرن ١١ هـ — ١٧ م في مجموعة طباط Tabloughi .
١٠٦	١١٩	مجموعة من لوحات الفاشاني ذات البريق المعدني من قاشان . جزء منها مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ — ١٢٦٧ م . في متحف اللوفر بباريس .
١٠٧	١٢٠	قطعة نسيج من الحرير ، يرجح أنها من صناعة خراسان في القرن ٤ هـ — ١٠ م . في متحف اللوفر .
١٠٨	١٢١	قطعة نسيج من الحرير ، من القرن ٥ أو ٦ هـ — ١١ أو ١٢ م . كانت سابقا في مجموعة رابنو Rabenou .
١٠٩	١٢٢	قطعة نسيج من الحرير ، من القرن ٦ هـ — ١٢ م . في مجموعة المسر مور Mrs. Moore .
١١٠	١٢٣	قطعة من نسيج محلي بخيوط الفضة ، من القرن ٨ هـ — ١٤ م . في متاحف الدولة ببرلين .
١١١	١٢٤	قطعة نسيج مطرزة بالحرير ، من صناعة شمال غربي ايران في القرن ١٠ هـ — ١٦ م . محفوظة في متحف الفنون التطبيقية بمدينة بودابست .
١١٢	١٢٥	قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية ، من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في متحف الفنون الزخرفية بباريس .
١١٣	١٢٦	قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية ، من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في متحف تارلو Thaulow بمدينة كيبل Kiel .

اللوحة	الشكل	
١١٤	١٢٧	رداء من القطيفة ، من صناعة يزد في القرن ١١ هـ — ١٧ م . في متحف استوكهلم .
١١٥	١٢٨	قطعة من نسيج محلى بخيوط معدنية من صناعة (مغيث) باصفهان في عصر الشاه عباس الأكبر . محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
١١٦	١٢٩	قطعة من القطيفة المحلاة بخيوط معدنية ، من صناعة إصفهان في القرن ١١ هـ — ١٧ م . محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١١٧	١٣٠	سجادة من الحرير منسوجة على شكل عباءة كاهن وفيها منظر صاب السيد المسيح ، من القرن ١١ هـ — ١٧ م . محفوظة في متحف فكتوريا والبرت بمدينة لندن .
١١٨	١٣١	قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزد في القرن ١١ هـ — ١٧ م . محفوظة في مجموعة أكرمان Ackerman .
١١٩	١٣٢	حزام من الحرير ، من القرن ١١ هـ — ١٧ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٠	١٣٣	رداء من الديباج ، من القرن ١٢ هـ — ١٨ م . في متحف المنسوجات بمقاطعة كولومبيا بأمريكا .
١٢١	١٣٤	حصيرة من القطن مطرزة بالحرير ، من صناعة إصفهان في القرن ١١ أو ١٢ هـ (١٧ أو ١٨ م) . محفوظة في مجموعة أكرمان وبوب Ackerman—Pope .
١٢٢	١٣٥	قطعة نسيج مطرزة بالحرير ، من صناعة رشت أو إصفهان في القرن ١٢ هـ — ١٨ م . محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١٢٣	١٣٦	إبريق من البرونز ينسب الى الخليفة الأموي مروان الثاني ، من القرن ١ هـ — ٧ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٤	١٣٧ و ١٣٨	رسم جزئين من الزخارف المحفورة على إبريق المنسوب الى مروان الثاني في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٢٥	١٣٩	مبخرة من البرونز على الطراز الساساني ، من القرن ٢ هـ — ٨ م . في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين .
١٢٦	١٤٠	قدر من البرونز ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر ، صنعت في هراة سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) وعليها امضاء صانعها محمد ابن عبد الواحد ومسعود بن أحمد . في متحف الهرميتاج .

اللوحة	الشكل	
١٢٧	١٤١	صينية من الفضة ذات زخارف محفورة عملت للسلطان الب أرسلان سنة ٤٥٩ هـ - ١٠٦٦ م وعليها امضاء صانعها حسن القاشاني . محفوفة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston .
١٢٨	١٤٢	قنية لماء الورد من الفضة ، فيها تذهيب وعليها زخارف محفورة من القرن ٥ أو ٦ هـ (١١ أو ١٢ م) . في مجموعة هراي .
١٢٩	١٤٣	صينية من النحاس ذات زخارف محفورة . من القرن ٦ هـ - ١٢ م . في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
١٣٠	١٤٤	مرايا من البرونز ذات زخارف بارزة ، من القرن ٥ - ٧ هـ (١١ - ١٣ م) . في مجموعة هراي .
١٣١	١٤٥	شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في مجموعة هراي .
١٣٢	١٤٦	إبريق من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
١٣٣	١٤٧	إناء من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر ، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في المتحف البريطاني .
١٣٤	١٤٨	إناء من البرونز ذو زخارف محفورة ، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف الهرميتاج .
١٣٥	١٤٩	شمعدان من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف قصر جلستان بتهران .
١٣٦	١٥٠	هاون من البرونز ذو زخارف محفورة ، من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
١٣٧	١٥١ و ١٥٢	شمعدانان أو حاملان من البرونز المخم وعليهما زخارف محفورة القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف اللوفر بباريس وفي معهد الفنون بمدينة ديترويت .
١٣٨	١٥٣	شمعدان مطعم بالذهب والفضة ، من القرن ٧ هـ - ١٣ م . في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين .

اللوحة	الشكل	
١٣٩	١٥٤	صندوق من البرونز ذو زخارف محفورة ، من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
١٤٠	١٦٥	شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب وعليه امضاء صانعه محمد بن رفيع الدين الشيرازي سنة ٧٦١ هـ — ١٣٦٠ م . في مجموعة رالف هراي .
١٤١	١٥٦	طست من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب ، من القرن ٧ أو ٨ هـ (١٣ أو ١٤ م) . في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١٤٢	١٥٧	صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالذهب والفضة من القرن ٧ هـ — ١٣ م . في متحف قصر جليستان بطهران .
١٤٣	١٥٨	إناء من البرونز من القرن ٨ هـ — ١٤ م . في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين .
١٤٤	١٥٩	خناجر إيرانية ذات زخارف محفورة ومطعمة ، من القرنين ٩ و ١٠ هـ (١٥ أو ١٦ م) .
١٤٥	١٦٠	شمعدان من النحاس ذو زخارف محفورة ، من القرن ١٠ أو ١١ هـ (١٦ أو ١٧ م) . في متحف الهرميتاج .
١٤٦	١٦١	درقة من الحديد ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب ، من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في متحف تاريخ الفنون بمدينة فينا .
١٤٧	١٦٢	صفائح باب من الصلب المحترق ، من القرن ١٠ هـ — ١٦ م . في مجموعة هراي .
١٤٨	١٦٣	إبريق من النحاس ، من القرن ١١ هـ — ١٧ م . في مجموعة الدكتور بتلر Butler
	١٦٤	إبريق من النحاس الأحمر المبيض ، من القرن ١٣ هـ — ١٨ م . في متحف فكتوريا والبرت بلندن .
١٤٩	١٦٥	مقلبة من النحاس ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة ، من القرن ١١ هـ — ١٧ م في متحف بناكي بأثينا .
١٥٠	١٦٦	خوذة من الصلب ، من صناعة (جحي) سنة ١١١٢ هـ ١٧٠٠ م . في متحف بورت دي هال بمدينة بروكسل .

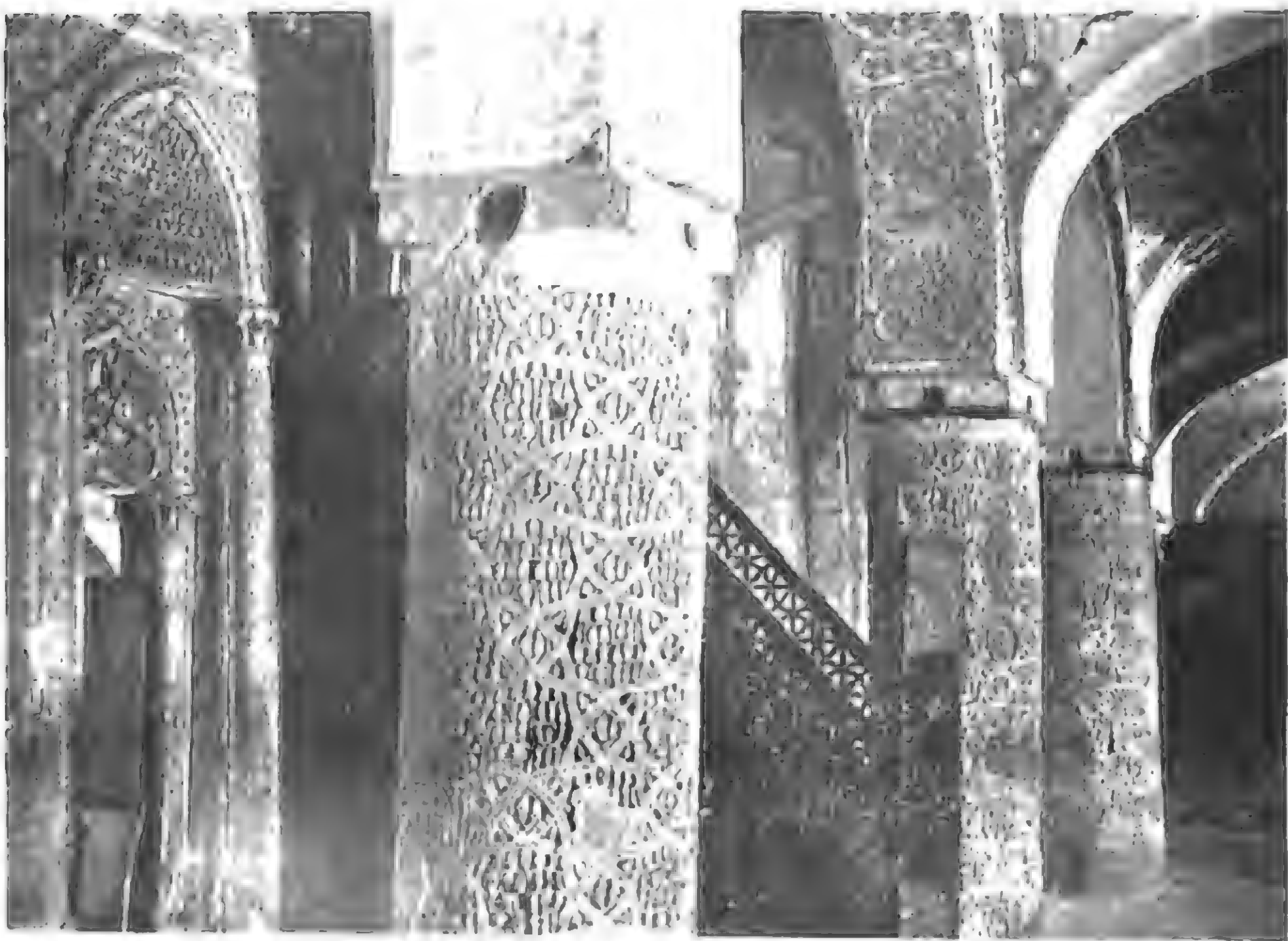
اللوحة	الشكل	
١٥١	١٦٧	صحن ذهبي من القرن الماضي . في مجموعة كازروني بك .
١٥٢	١٦٨	جزء من صحن زجاجي مموه بالمينا ، من صناعة همذان في القرن ٧ هـ — ١٣ م . في متحف قصر جلستان بطهران .
١٥٢	١٦٩	صحن من الزجاج عسلي اللون ومموه بالمينا ، من صناعة هراة أو سمرقند في القرن ٩ هـ — ١٥ م . في المتحف البريطاني .
١٥٤	١٧٠ و ١٧١	زجاجتان من صناعة شيراز ، انمى خضراء واليسرى زرقاء ، من القرن ١٢ هـ — ١٨ م في مجموعة سترانس . B . M . & T . Strauss . و بمعهد الفن في شيكاغو .
١٥٦	١٧٢	حشوة من الخشب ، مؤرخة من سنة ٣٦٣ هـ (٩٧٣ م) . في دار الآثار العربية بالقاهرة .
١٥٦	١٧٣	كرسي مصحف من الخشب المحرم والمطعم ، مؤرخ سنة ٧٥١ هـ — ١٣٦٠ م ومحفوظ الآن في المتحف المتروبوليتان بنيويورك .
١٥٧	١٧٤	تربة من الخشب ، محفور فيها كتابات وزخارف وعليها اسم المتوفي (تاج الملك والدين أبو القاسم بن الإمام موسى الكاظم) ومؤرخة سنة ٨٧٧ هـ ١٤٧٣ م ، ومحفوظة الآن في مدرسة الفنون بجزيرة رودس .
١٥٨	١٧٥	حشوات من الخشب ذي الزخارف المحفورة ، من باب في ضريح تيمور بسمرقند ، ومحفوظة الآن في متحف الهرميتاج .
١٥٩	١٧٦	مصراعين من باب خشبي عليهما (عمل على بن صوفي الباساني) سنة ٩١٥ هـ — ١٥٠٩ م . في المتحف الأهلي بطهران .
١٦٠	١٧٧	صندوق من الورق المضغوط وذو نقوش باللاك ، عليه كتابة تفيد أنه صنع للشاه عباس على يد صانع اسم يوسف . وهو محفوظ الآن في القسم الاسلامي من متاحف برلين .

الاسموات

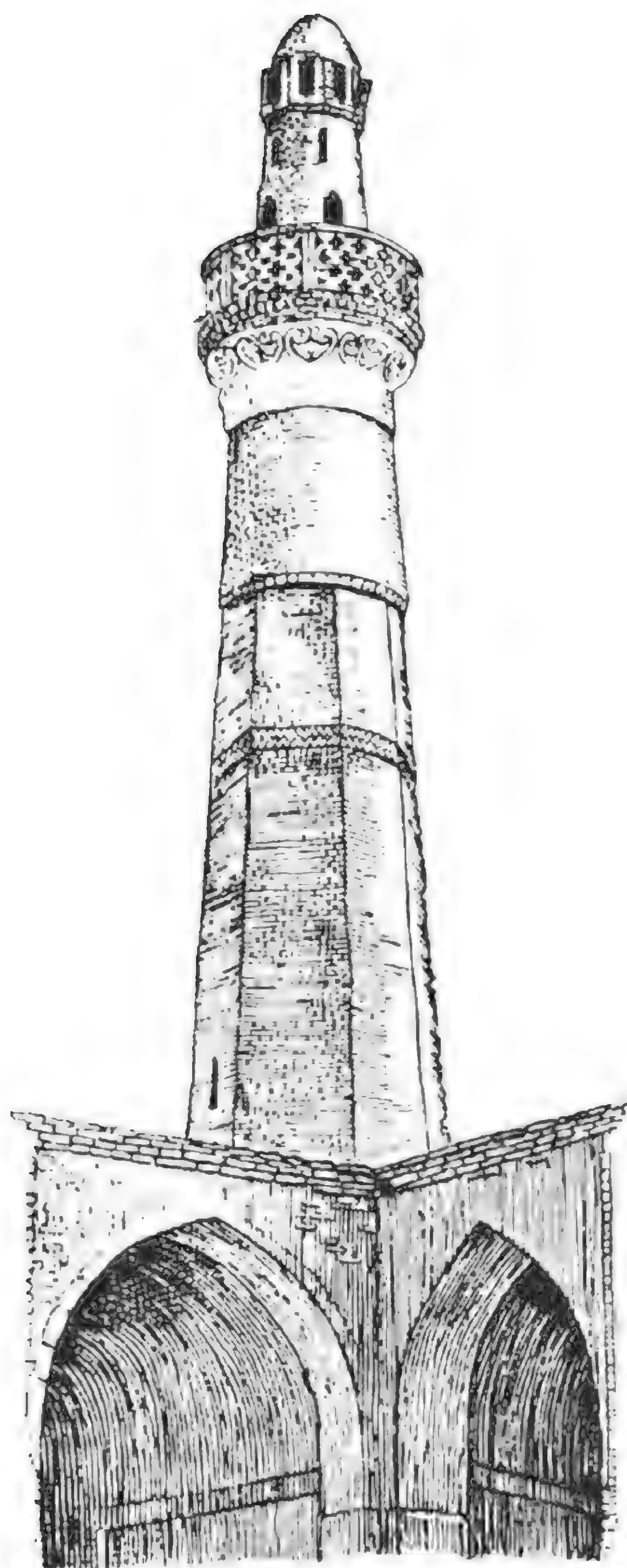
اللوحة ١



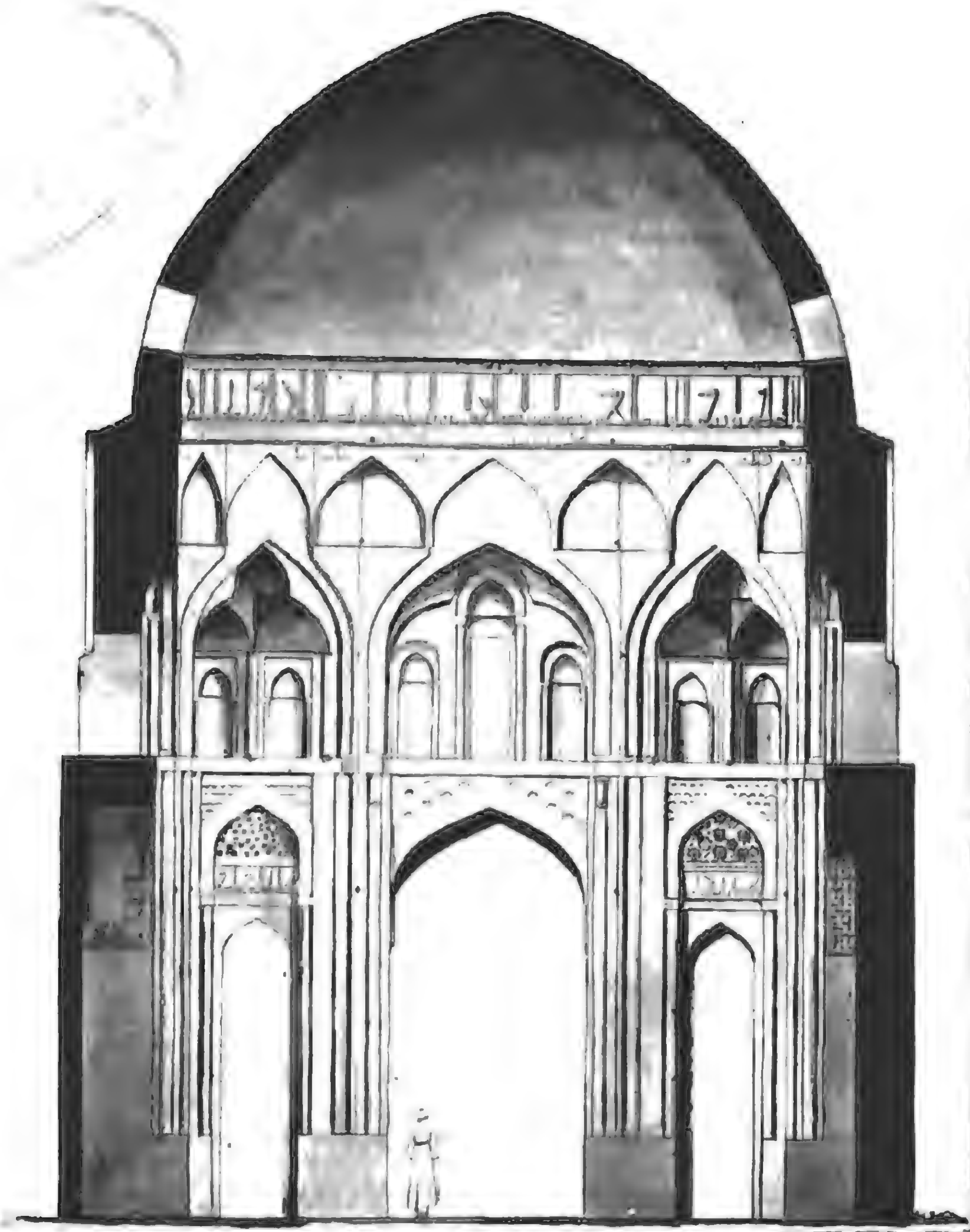
(شكل ١) عند بواب الخراب في المسجد الجامع بدمشق - حوالي سنة ١٢٥٠ - ١٢٦٠ م



(شكل ٢) خراب و بواب الأعمدة في جامع في دمشق - حوالي سنة ١٢٥٠ - ١٢٦٠ م
(من باب)



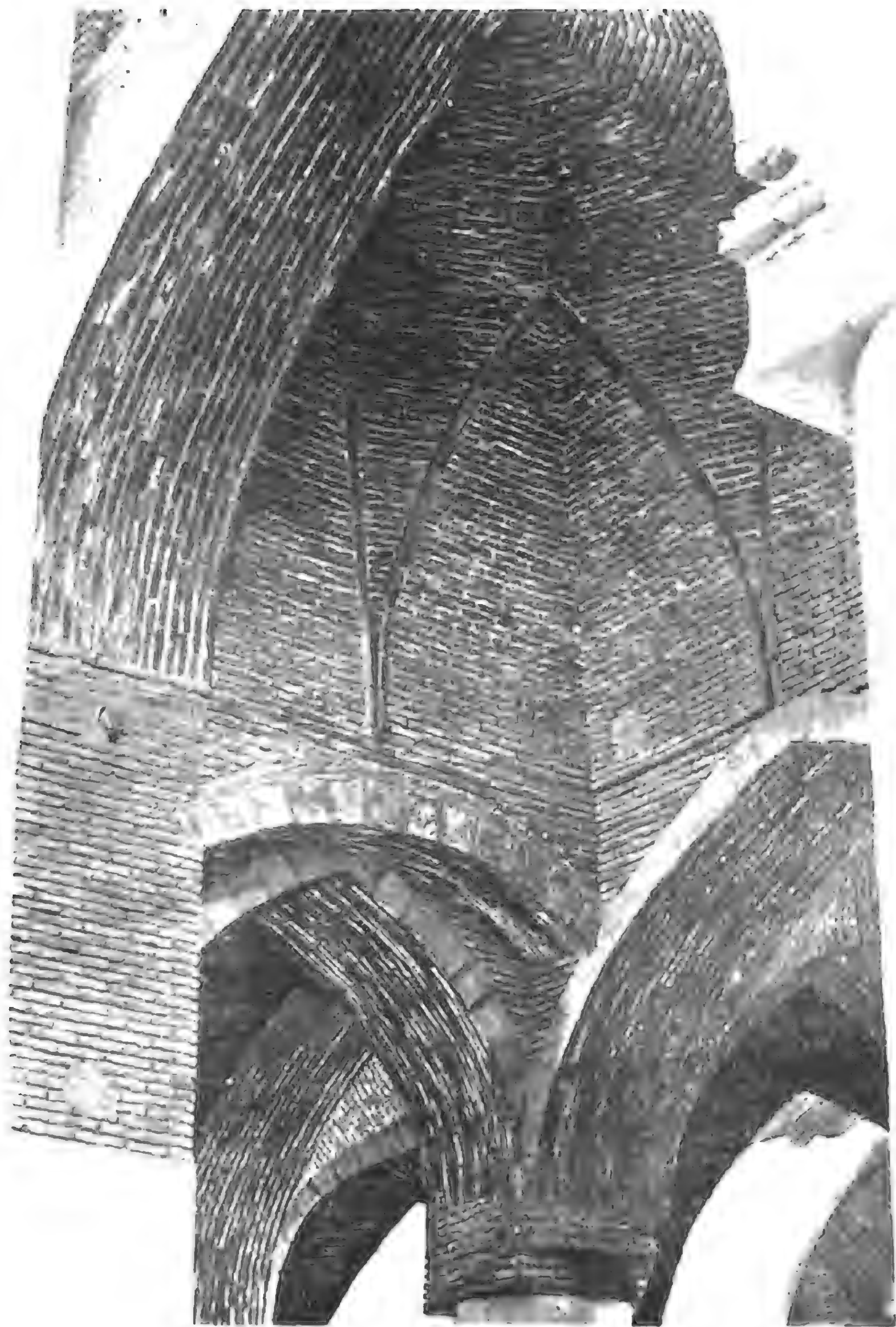
(شكل ٣) منارة المسجد الجامع في قازين



(شكل ٤) قطاع من قبة القبة الصغرى في المسجد الجامع بأصفهان

(عن شرودر)

مؤرخة سنة ٥٨١ هـ — ١٠٨٨ م



(١-٢) قبر وعقود في المسجد الجامع بآصفهان (عن يوب)



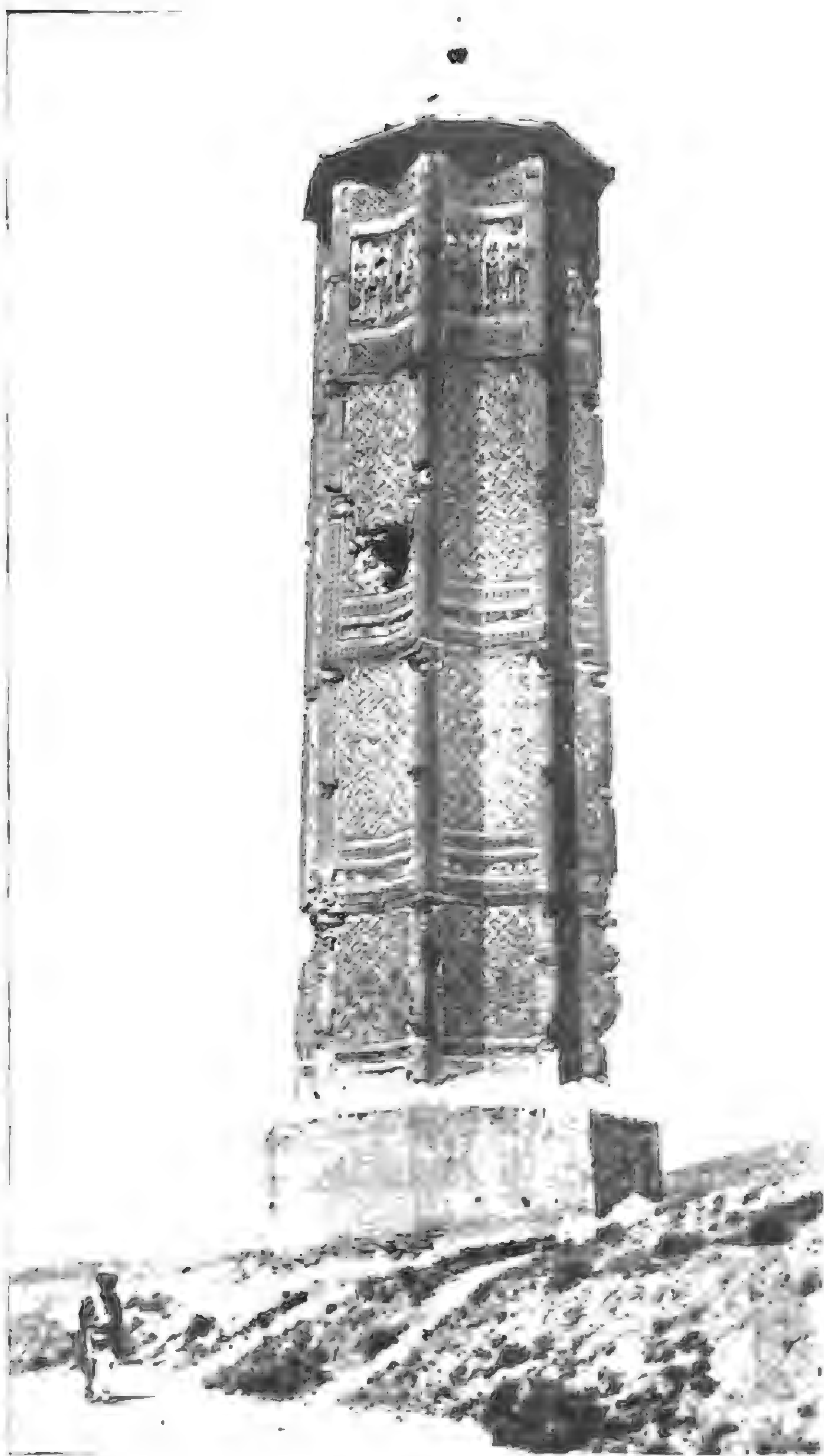
(شكل ١٠) إيوان بالمسجد الجامع في جليجان - من سنة ٩٩٨ هـ - ١٢٠٤ هـ - ١١١١ هـ
(نصف يمين)



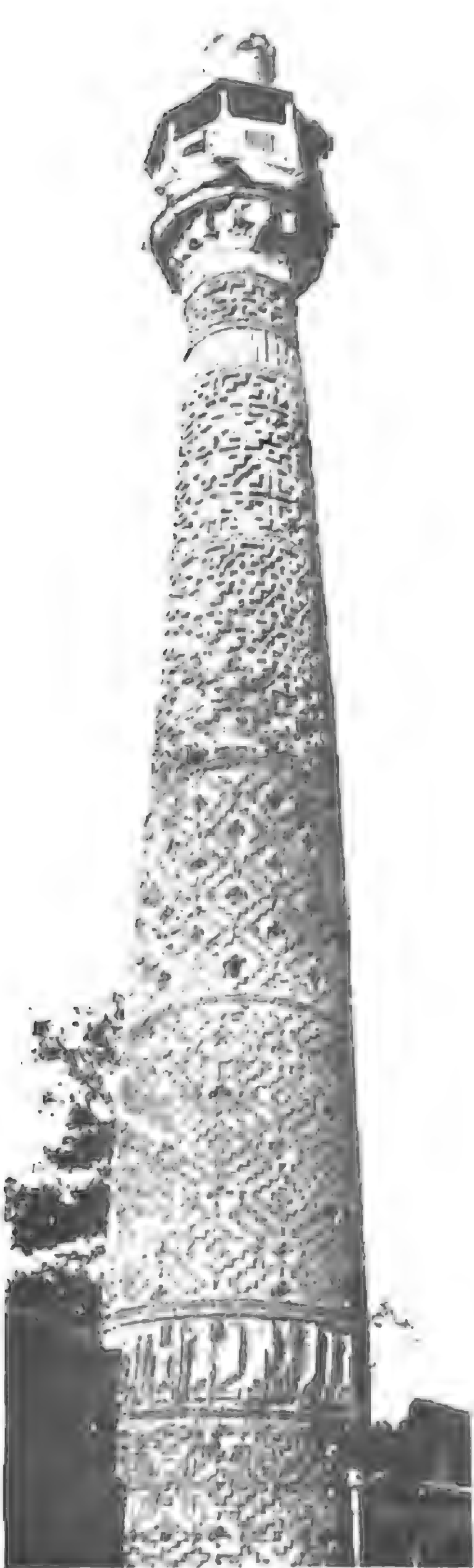
(شكل ٧) جيبه فېروس في جرجان . مؤرخة ٥٣٩٧ هـ - ١٠٠٦ م (عن: بوب)



(شكل ٨) قبر مؤمنه حانون في نخجوان . مؤرخ سنة ٥٤٨٢ - ١١٨٦ م
(عن زده)



(شكل ٩) برج عمود من سبكيون في عزقة - مؤرخ سنة ٥٤٢١ - ١٠٢٠ م
(عن بيروت)



(شكل ١١) منارة في حلب
من القرن ١١ - ١٢ م
(أ. ب. ب.)



(شكل ١٠) منارة في حلب
من القرن ١١ - ١٢ م
(أ. ب. ب.)



(عن شرودر)

(شكل ١٢) قلعة جب

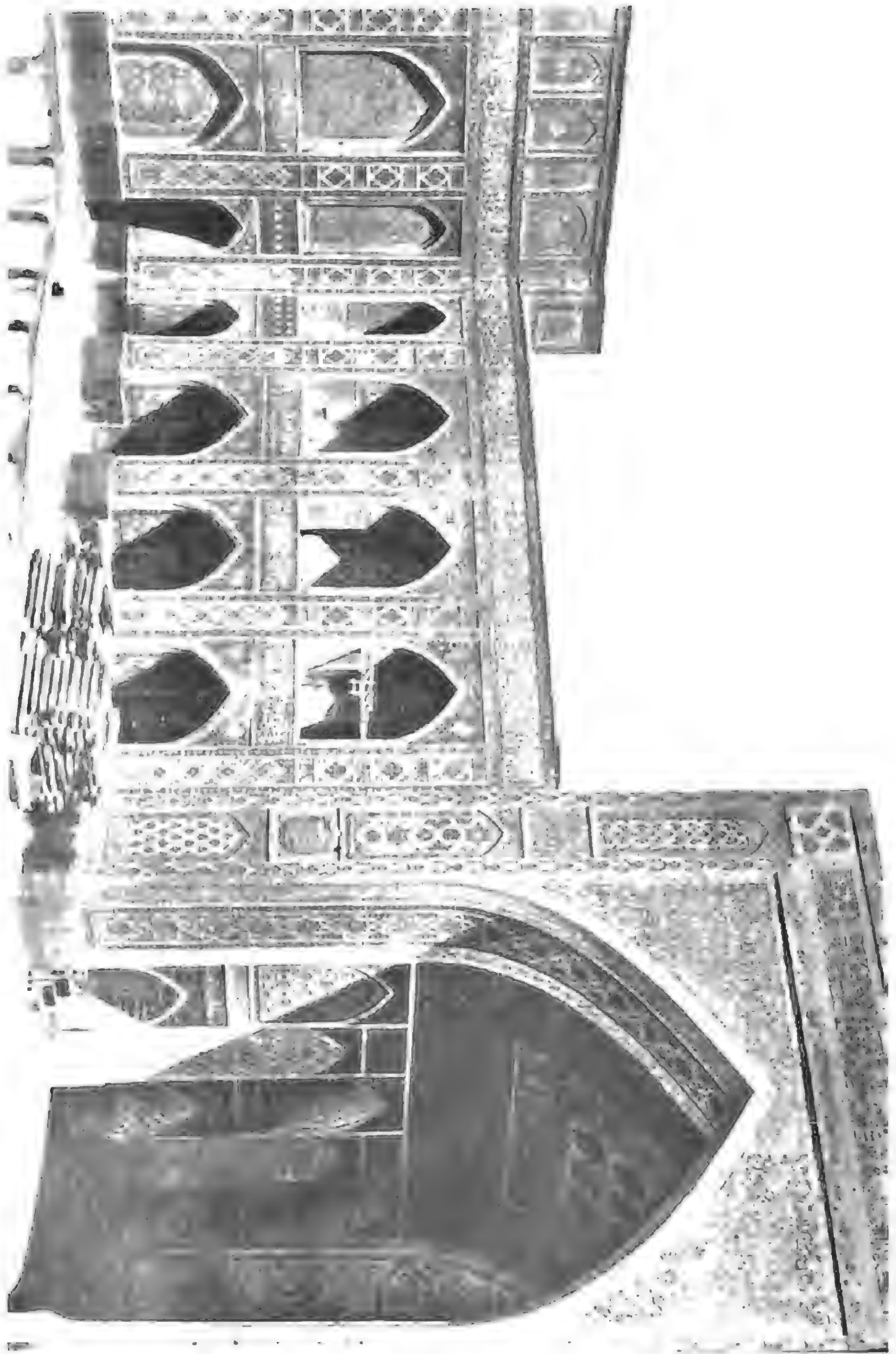
(1) (2) (3) (4) (5) (6) (7) (8) (9) (10) (11) (12) (13) (14) (15) (16) (17) (18) (19) (20) (21) (22) (23) (24) (25) (26) (27) (28) (29) (30) (31) (32) (33) (34) (35) (36) (37) (38) (39) (40) (41) (42) (43) (44) (45) (46) (47) (48) (49) (50) (51) (52) (53) (54) (55) (56) (57) (58) (59) (60) (61) (62) (63) (64) (65) (66) (67) (68) (69) (70) (71) (72) (73) (74) (75) (76) (77) (78) (79) (80) (81) (82) (83) (84) (85) (86) (87) (88) (89) (90) (91) (92) (93) (94) (95) (96) (97) (98) (99) (100)

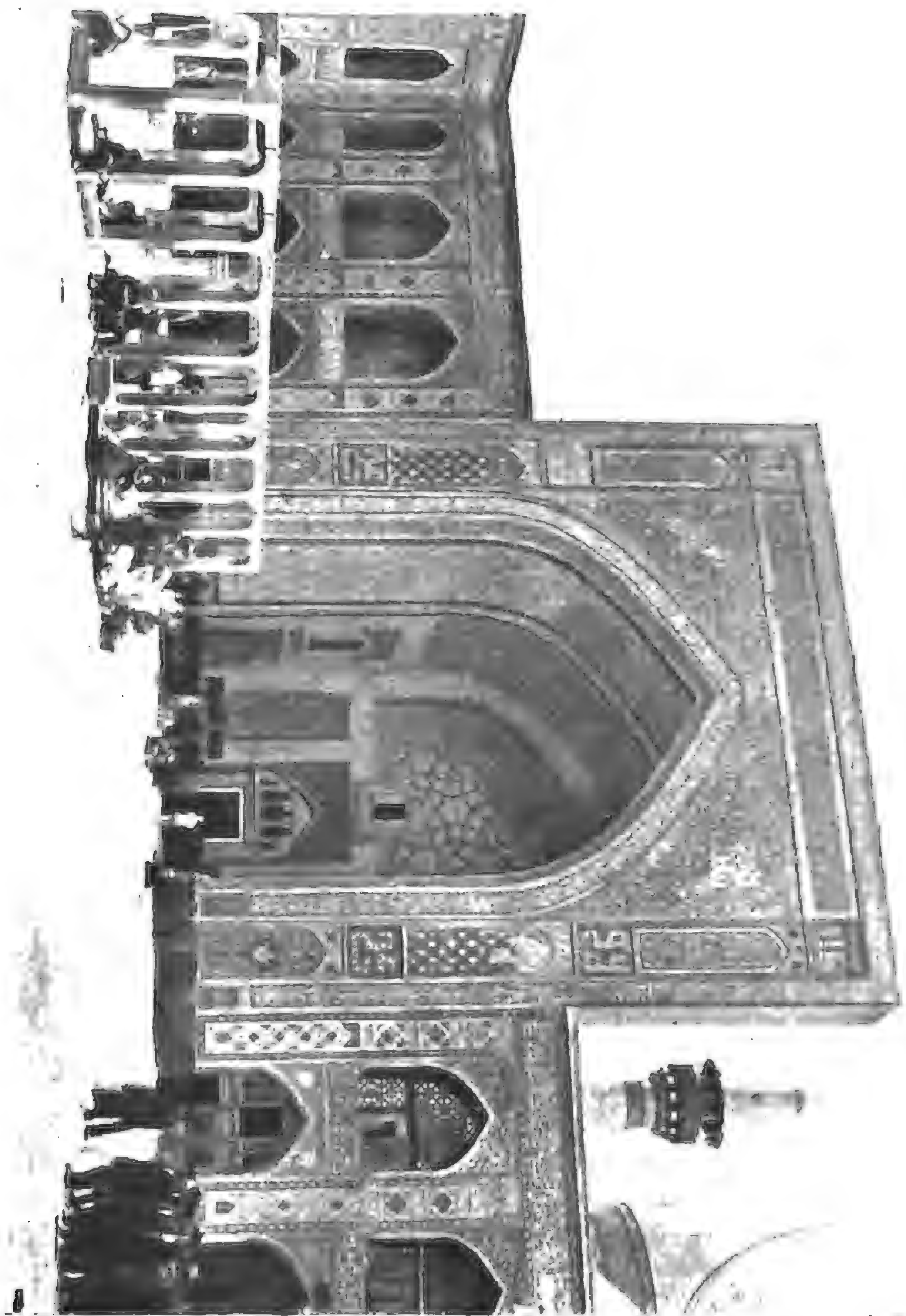




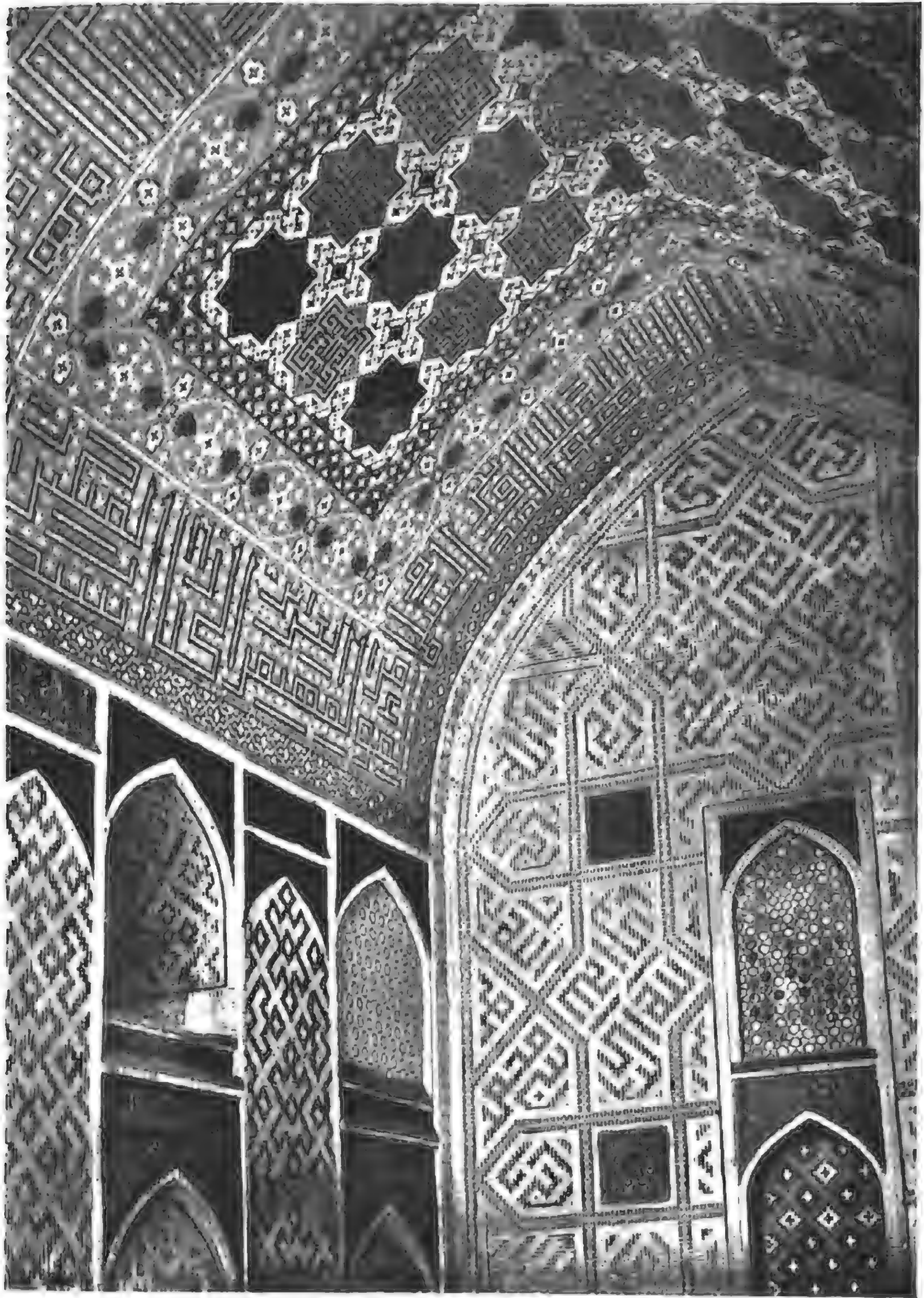
(شکل ۱۴) قبر تیمور فی سمرقند من سنة ۸۰۸ھ — ۸۰۵ھ (عن زبد)

(تحتل هذه اللوحة من قبل الفيلسوف المشهور أبو علي بن سينا في كتابه "الشفاء" - الجزء الثاني - ص ١١٩)

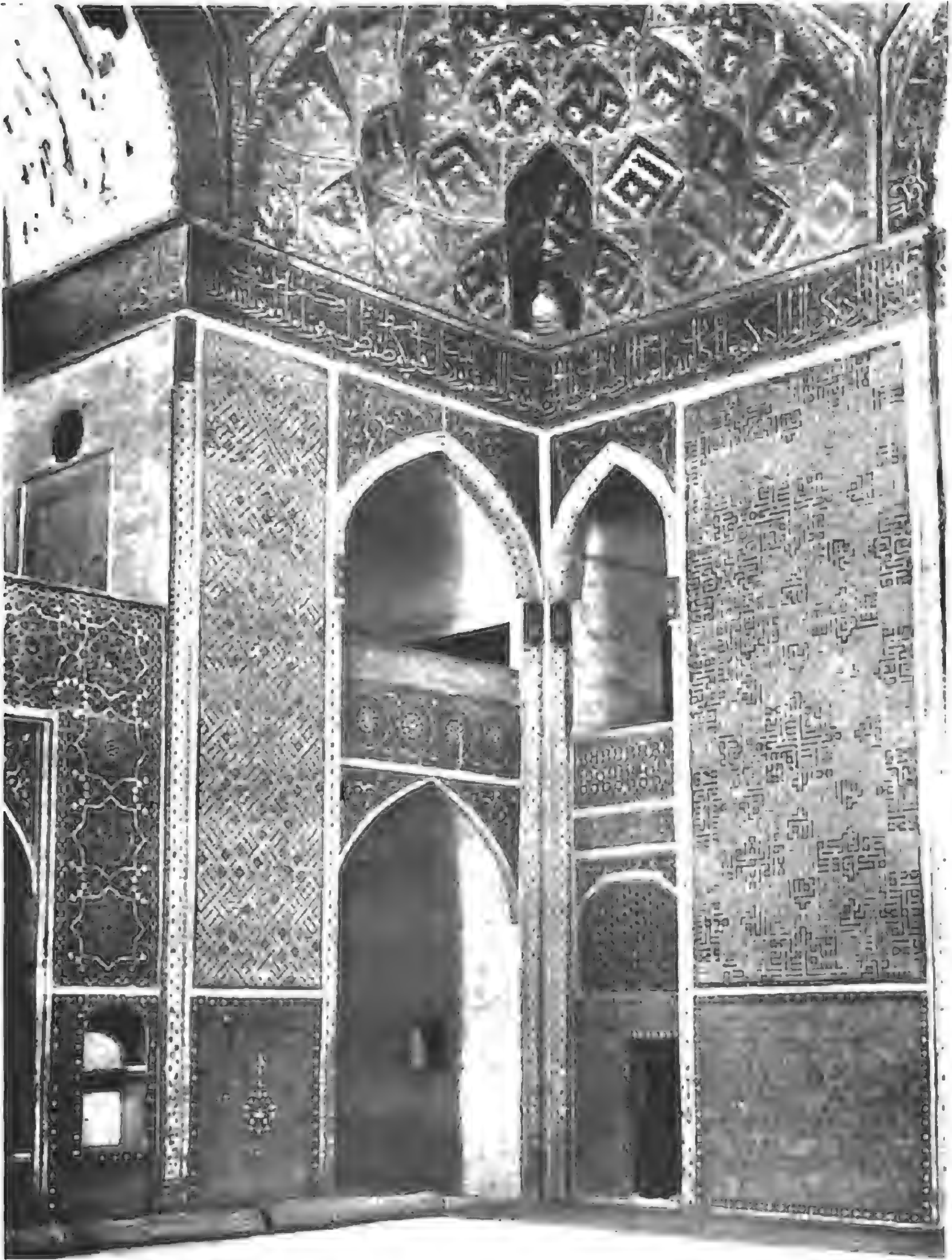




(شكل ١٩) الأيوان الشمالي للمسجد في مدينة القاهرة - ١٩١١ م (عرف برت)



(شكل ١٧) منظر تفصيلي في الابواب الجنوبي في الشرق من مسجد جواهر شاد بمدينة مشهد
(عن بوب)

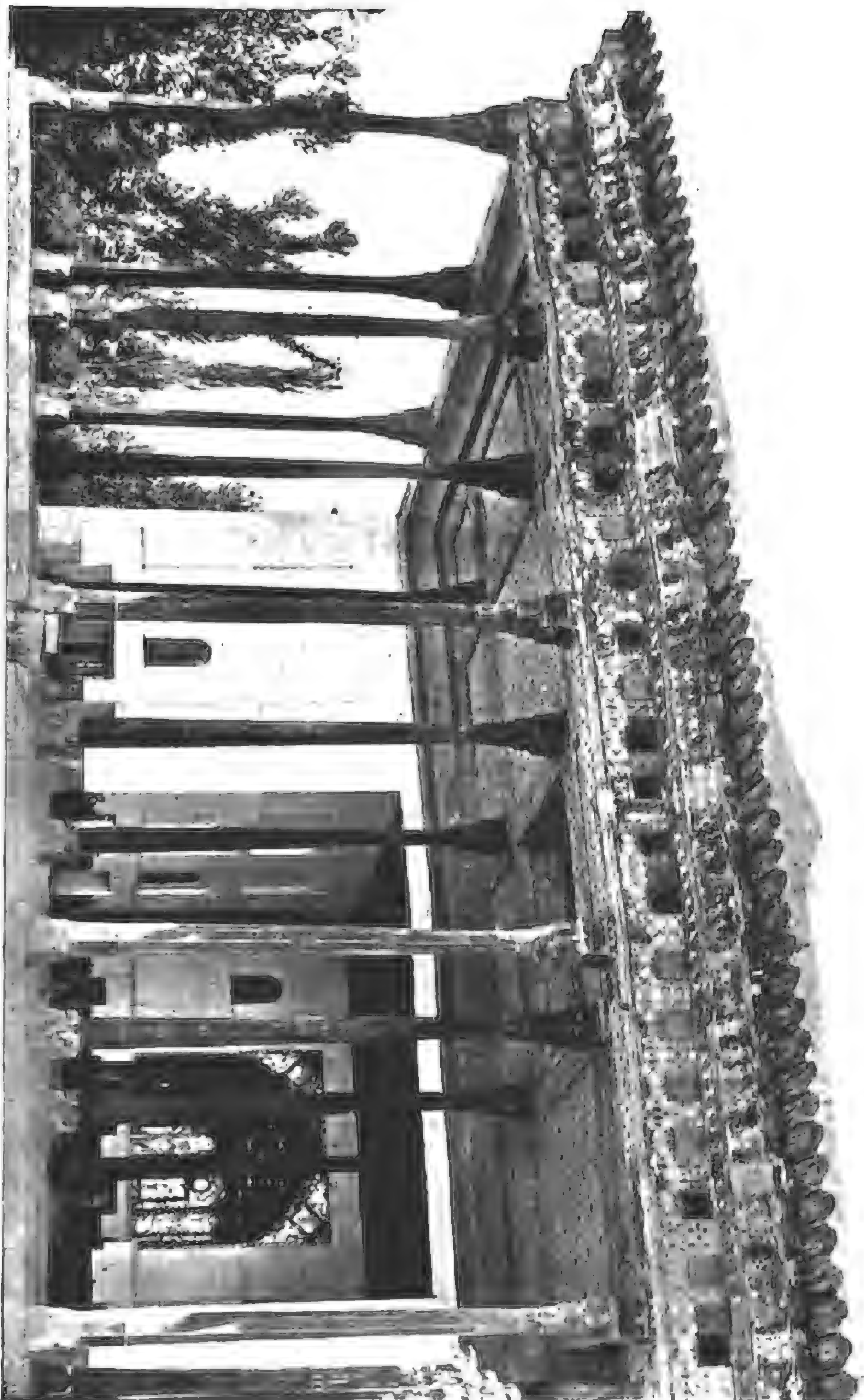


(شكل ١٨) منبر داخل في المسجد الجامع بمدينة بركة - غرداية - ١٩٥٠ م

(أ. ب. ب.)



(شكل ١٩) دُخْلُ فِي الْمَسْجِدِ الْجَامِعِ مُدِيَّةَ بَرْدَاةٍ قُرُونِ ١٩ - ١٥ م
(عَبْ يُوْب)

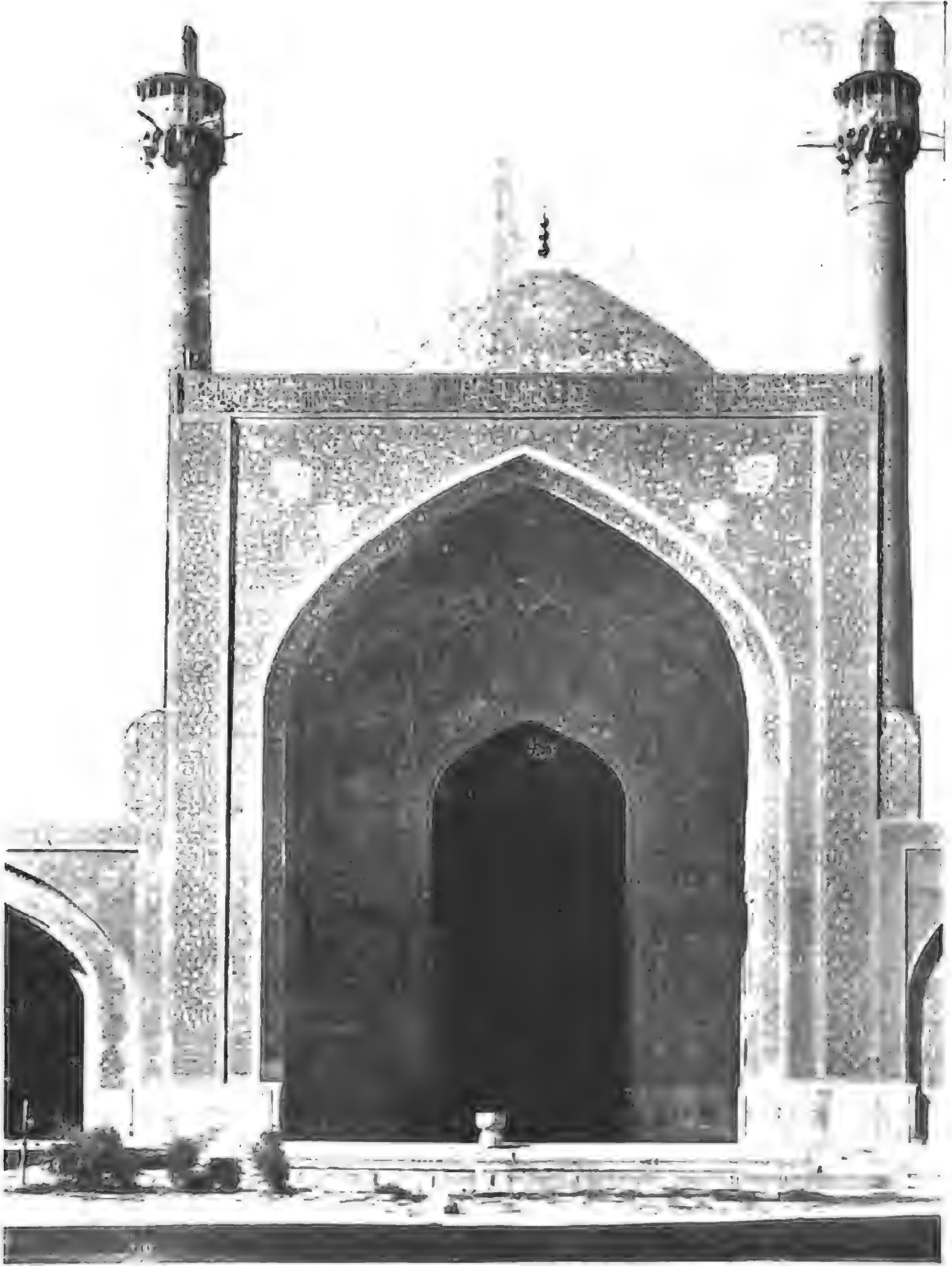


(غرف بواب)

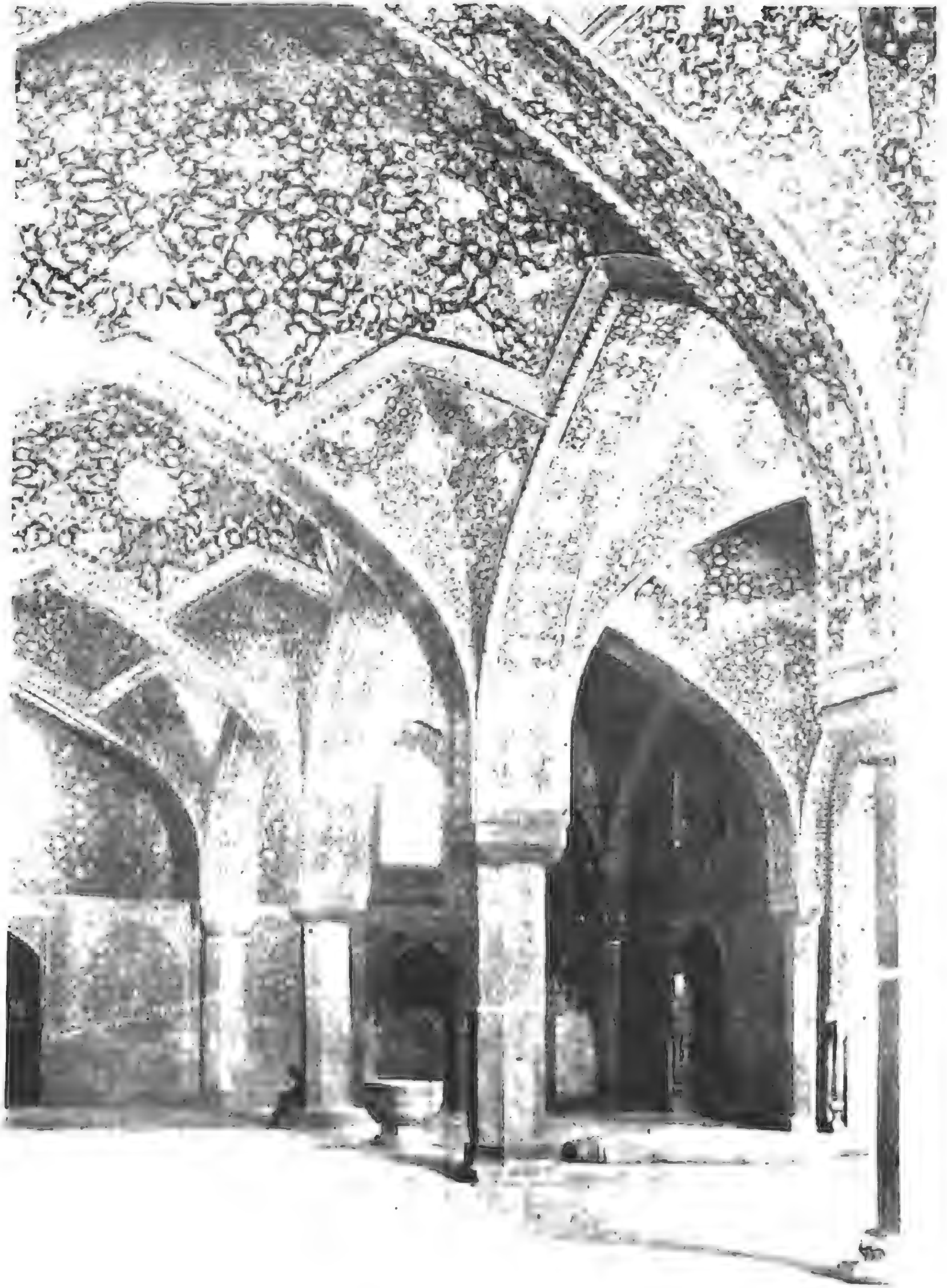
(شكل ٢٠) قصر جهل ستون باصفيهان . من نهاية القرن العاشر الهجري (نمائية القرن السادس عشر الميلادي)



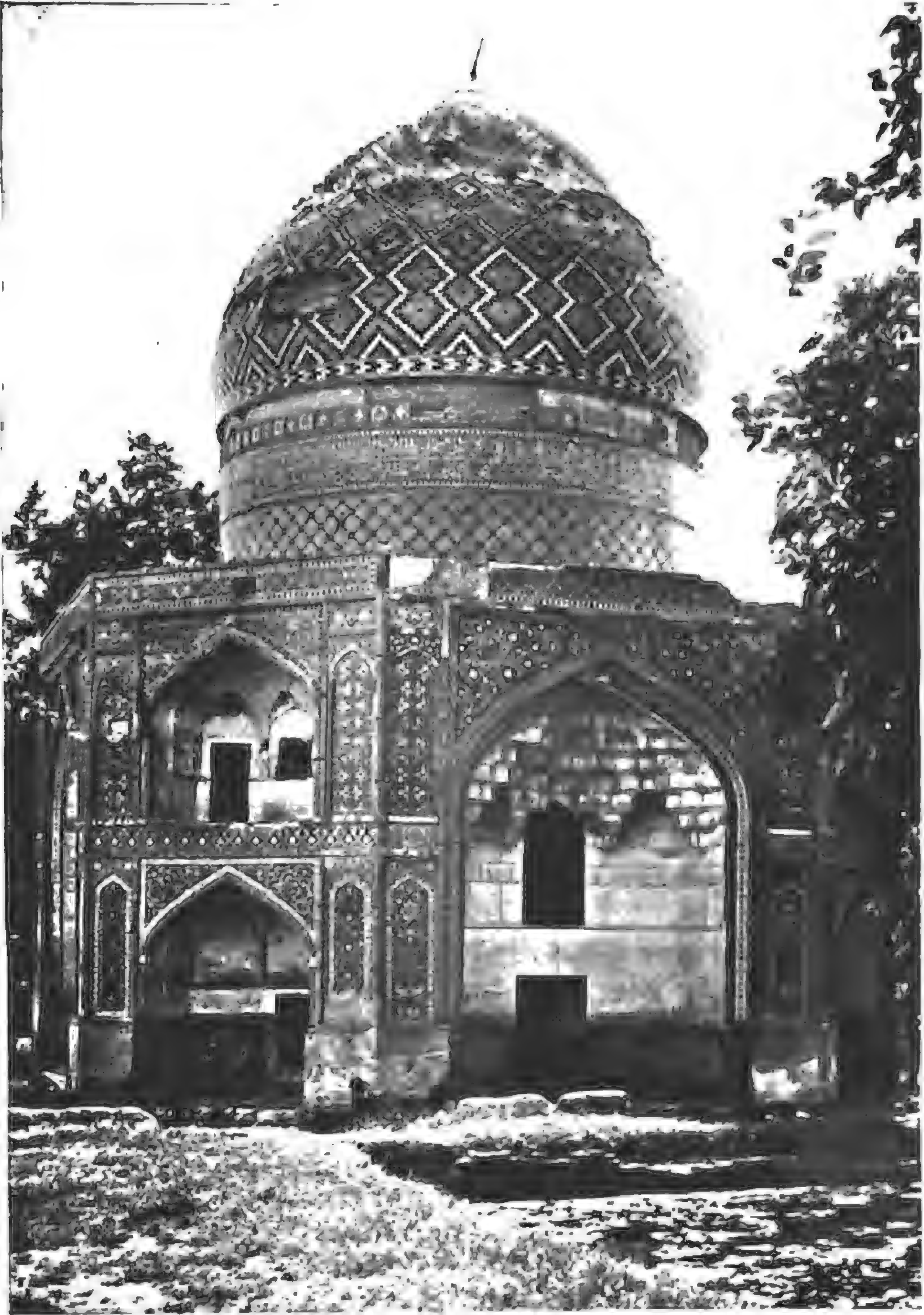
(شكل ٢١) الباب الخارجي في مسجد الشاه باصمتهان . مؤرخ سنة ١٠٢٥ هـ - ١٦١٦ م
(عن يوب)



(شكل ٢٢) باب داخلي في مسجد شاه باصفهان (عقب بواب)



(شكل ٢٣) منظر داخلي في مسجد الشاذلي بطنجة (ع. ب. ب.)

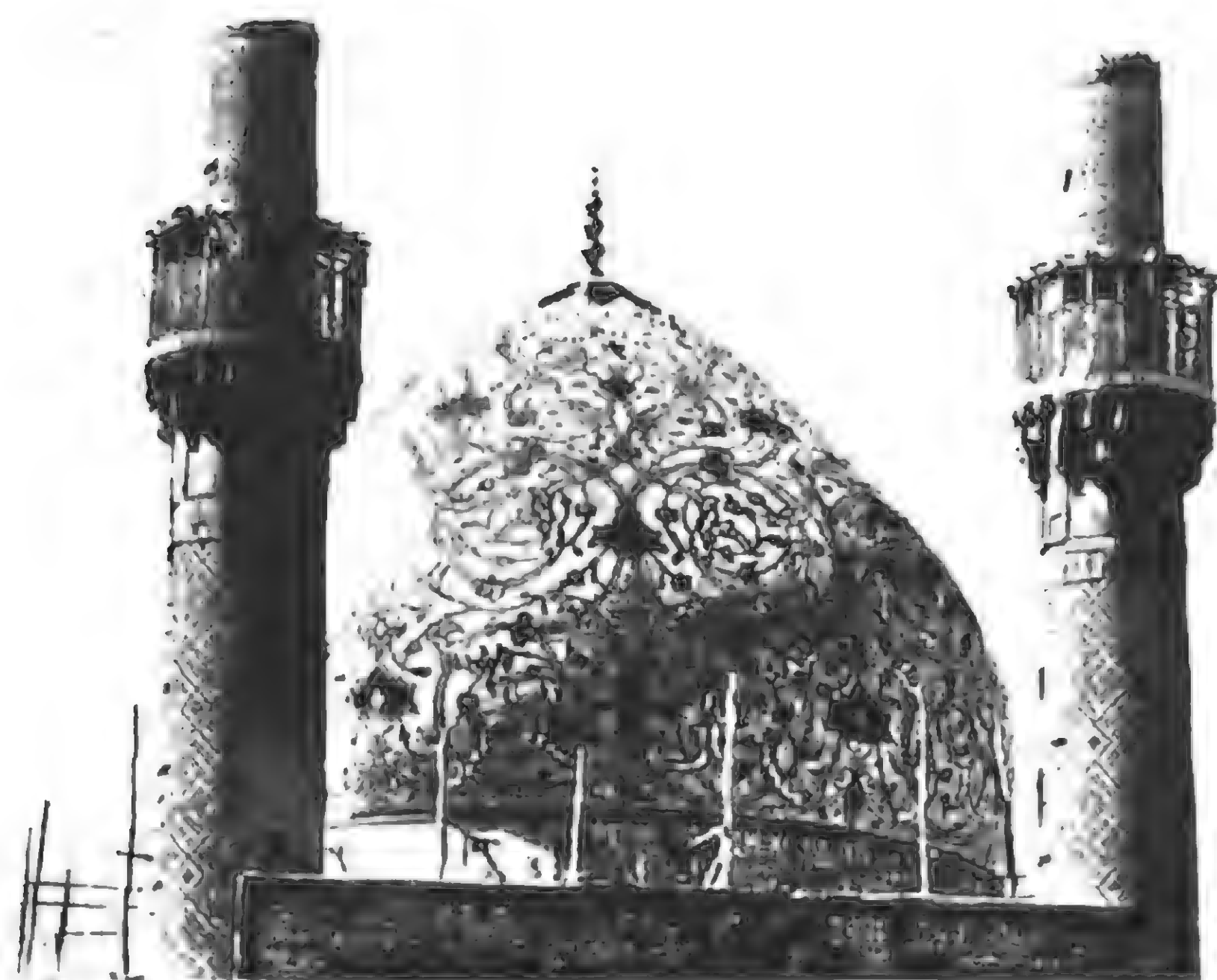


(شكل ٢٤) ضريح قدم جاد بمدينة نيسابور . من القرن ١١ هـ — ١٧ م

(عن بوب)



(شكل ٢٥) فدرز في صفهان . من بداية القرن ١٦ هـ — ١٧ م (عن بوب)

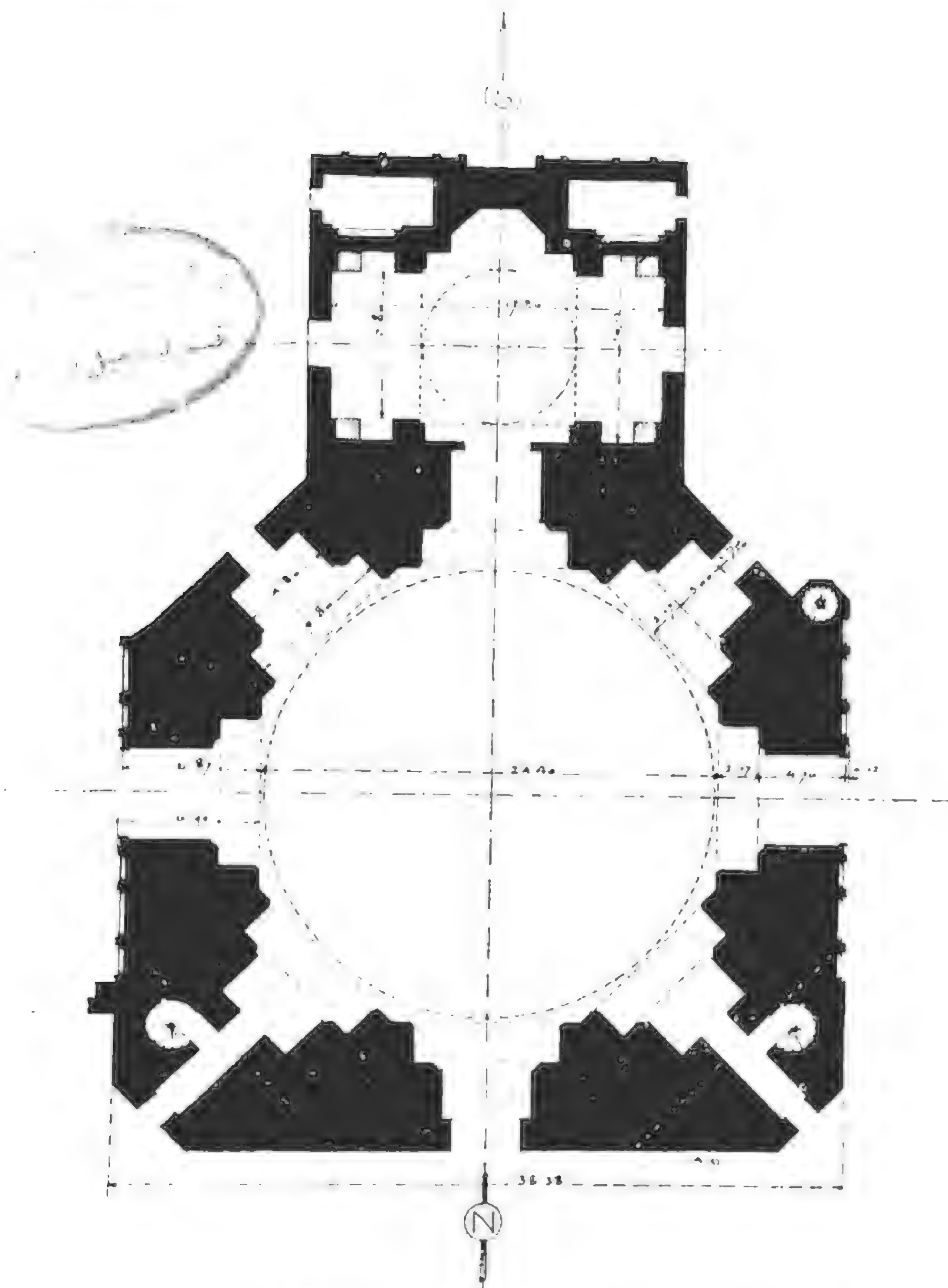


(شكل ٢٦) قبة مدرسة مادرشاه باصفهان . مؤرحة سنة ١١٢٦ هـ — ١٧١٤ م (عن بوب)

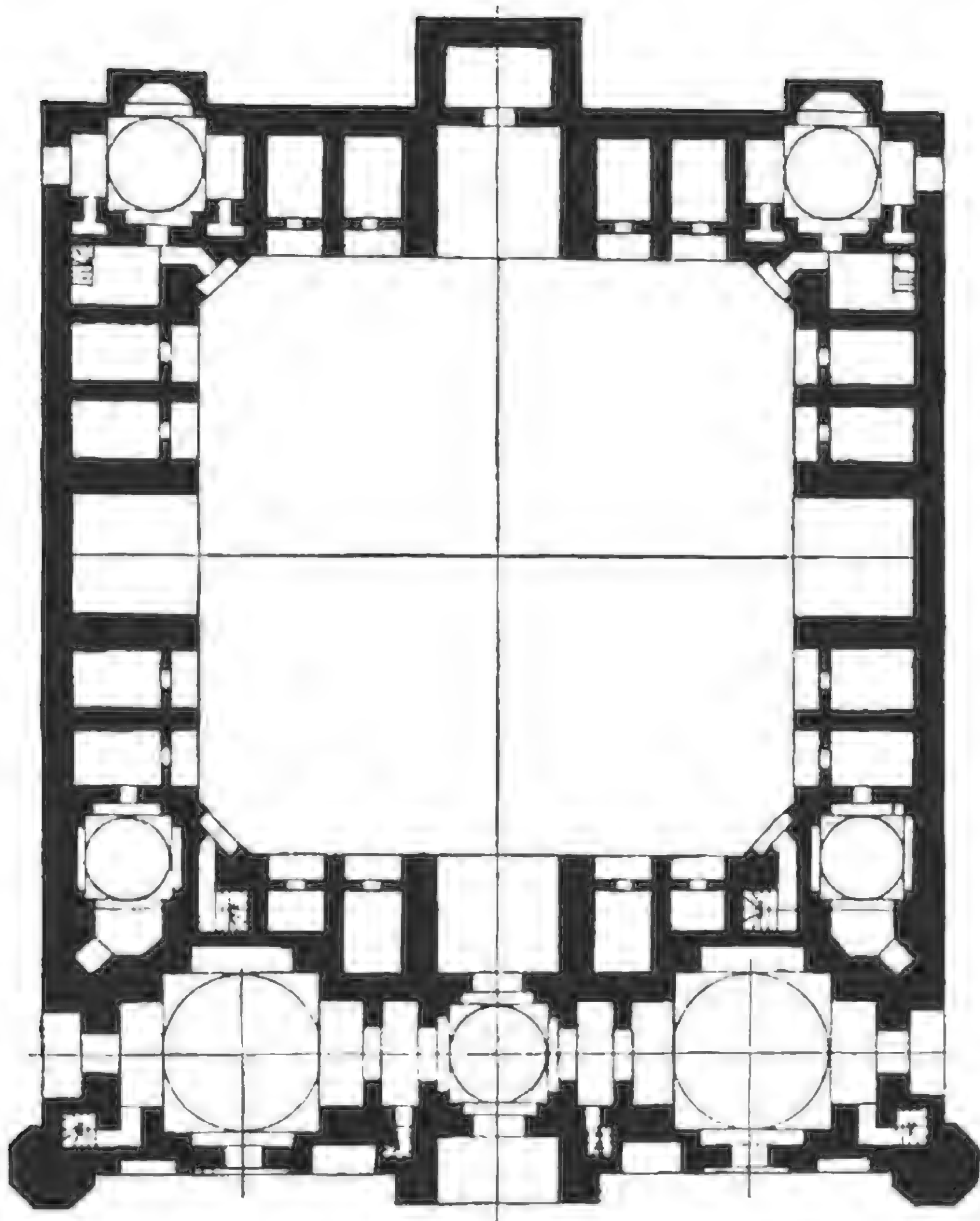


(شكل ٢٧) مدخل السوق في مدينة يزد . من نهاية القرن الماضي (أ. ب. ب.)

الوحدة ٢٥

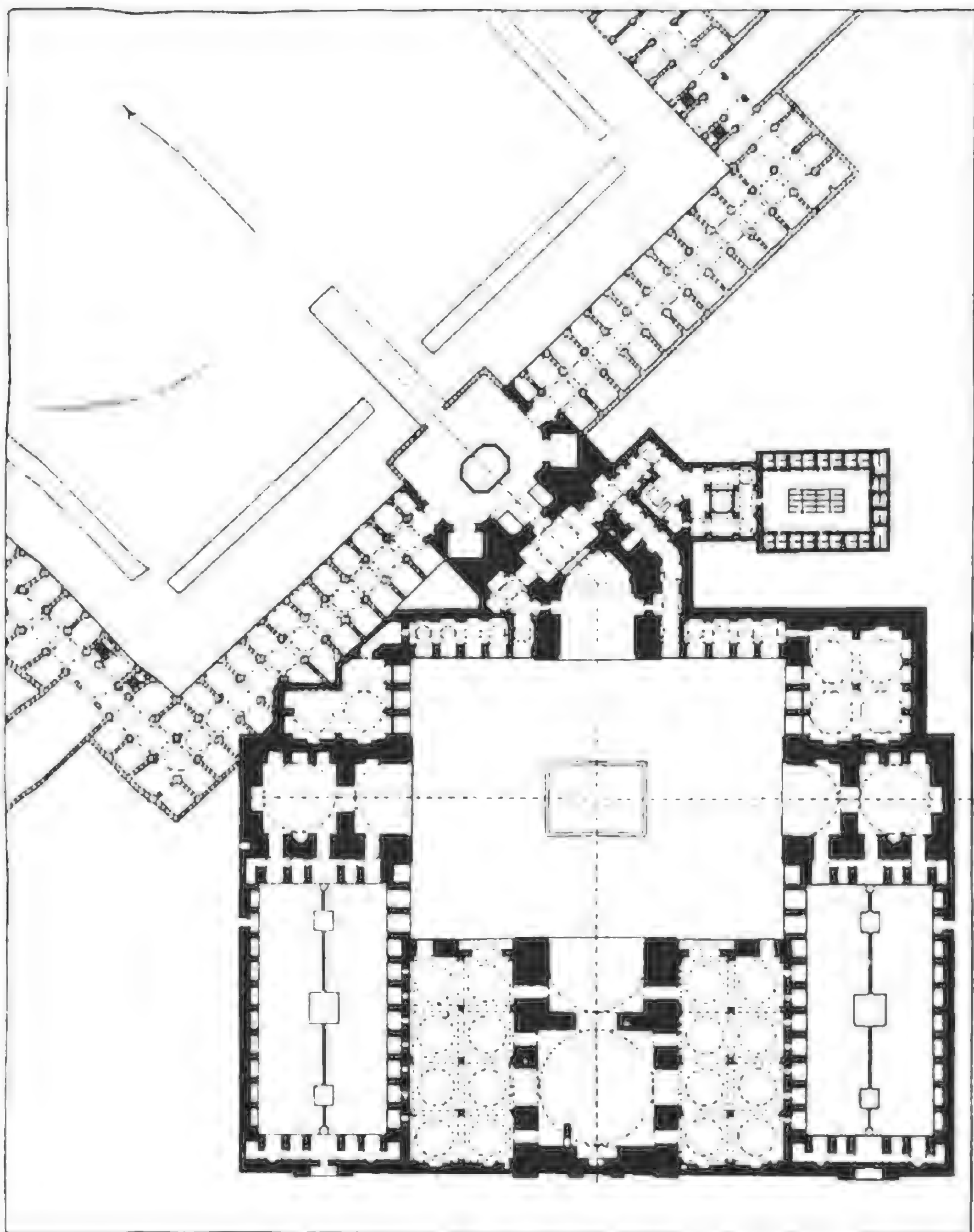


(شكل ٢٨) تخطيط ضريح الجاني في مدينة ساطانية (من جهدار)



(شكل ٢٩) تخطيط مدرسة خرجرد

(عن بوب)



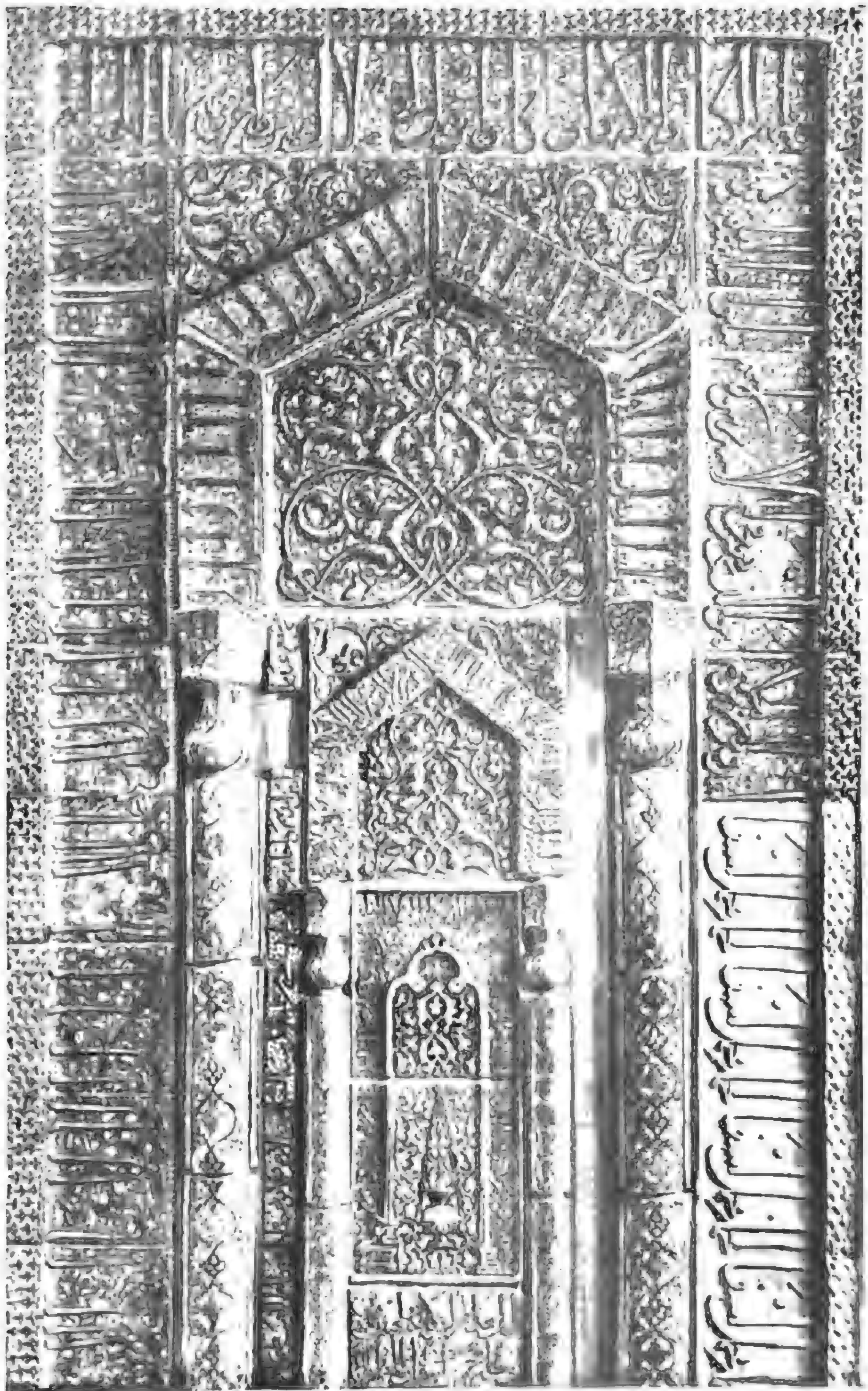
0 5 10 20 30 40 50 Meters

(شكل ٣٠) تخطيط مسجد شاه في اصفهان

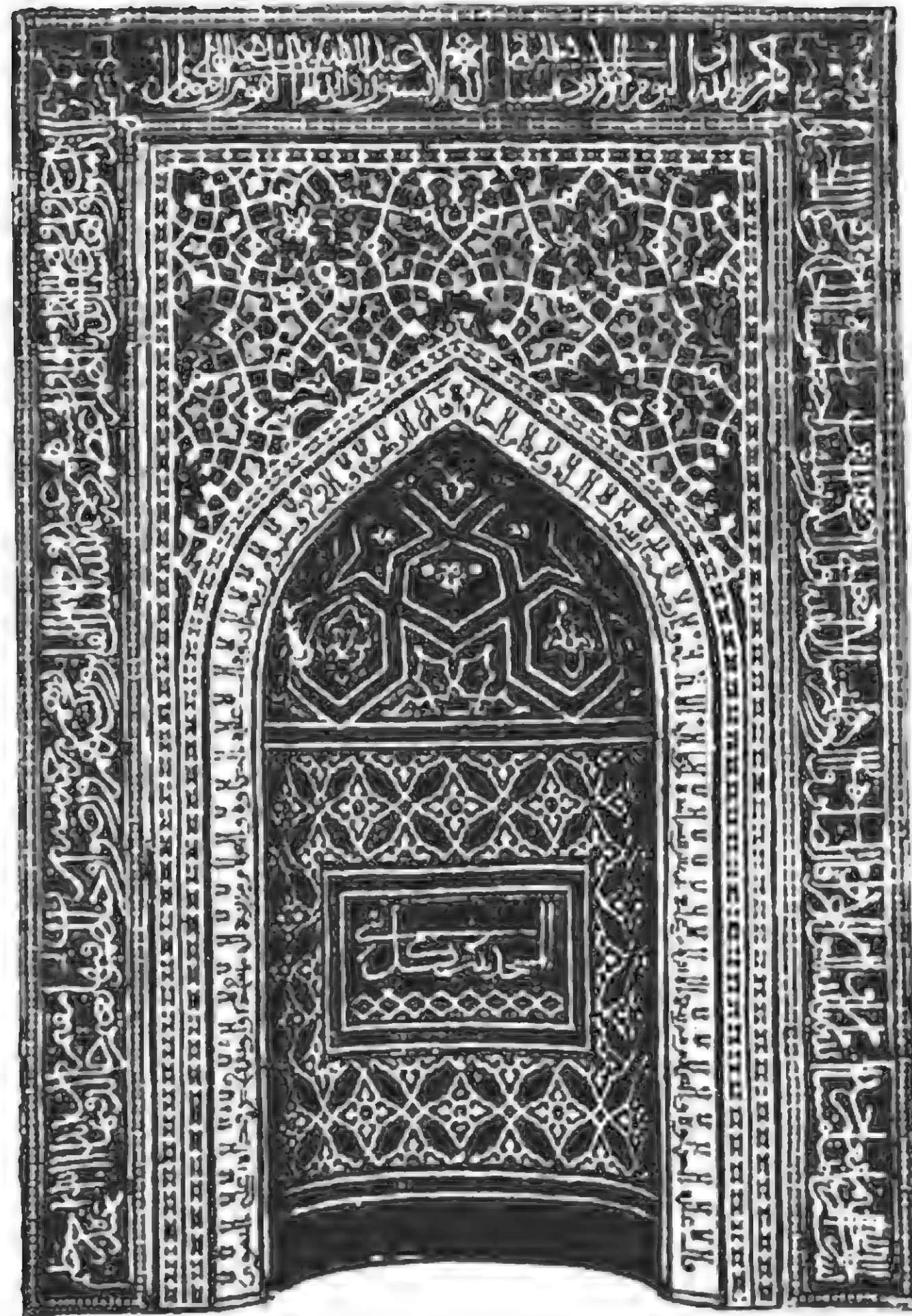
(عن: بواب)



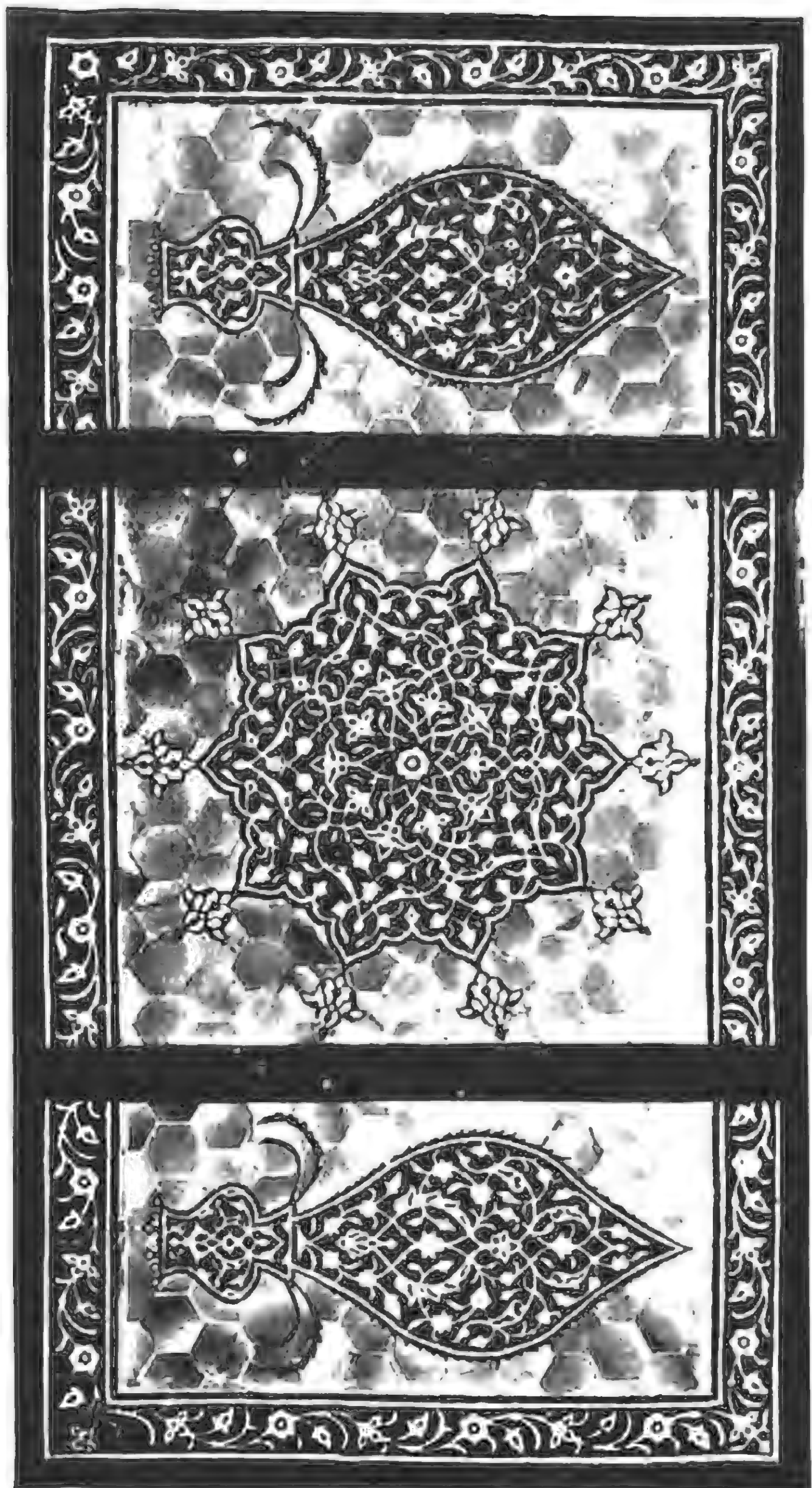
(شكل ٣١) عراب من بريق المعادن والزخارف سدرة السعد من جامع أميدان في قاشان
مؤرخ سنة ٦٢٣ هـ - ١٢٢٦ م ب. وتليبه أمم صانعه الحسن بن عريشاه. محفوظ في القسم الاسلامي



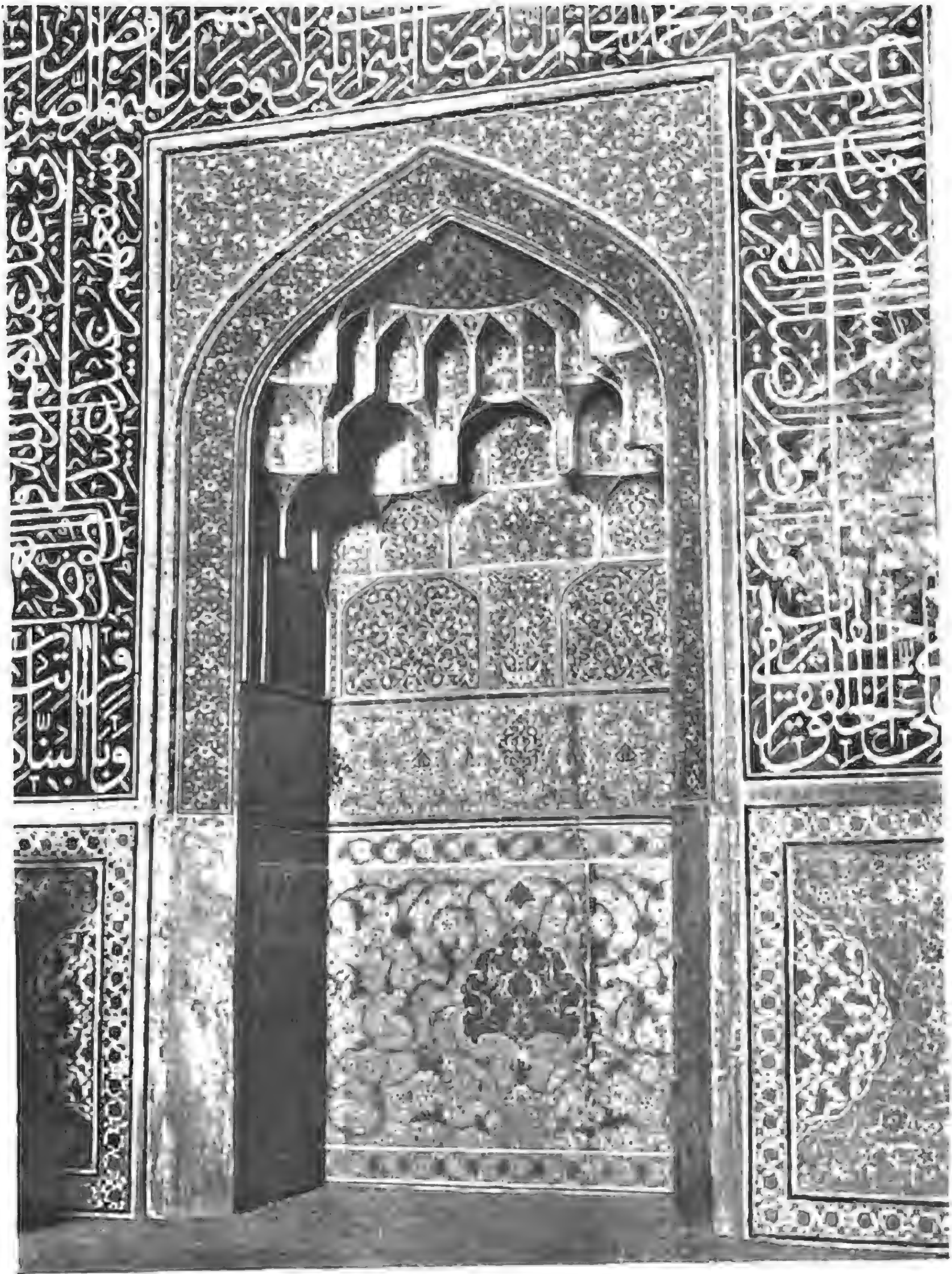
(شكل ٢٢) عراب من المذبح في البرية المعدني من فراامين، عليه أسماء علي بن محمد بن أبي ماهر
ومؤرخ سنة ٦٦٣ هـ - ١٢٦٤ م. في مجموعة كينوركيان (Kivorkian)



(شكل ٣٣) محراب من النسيج من الخزفية ، من منتصف القرن ٨ هـ - ١٤ م
في المتحف المتروبوليتان بنيويورك

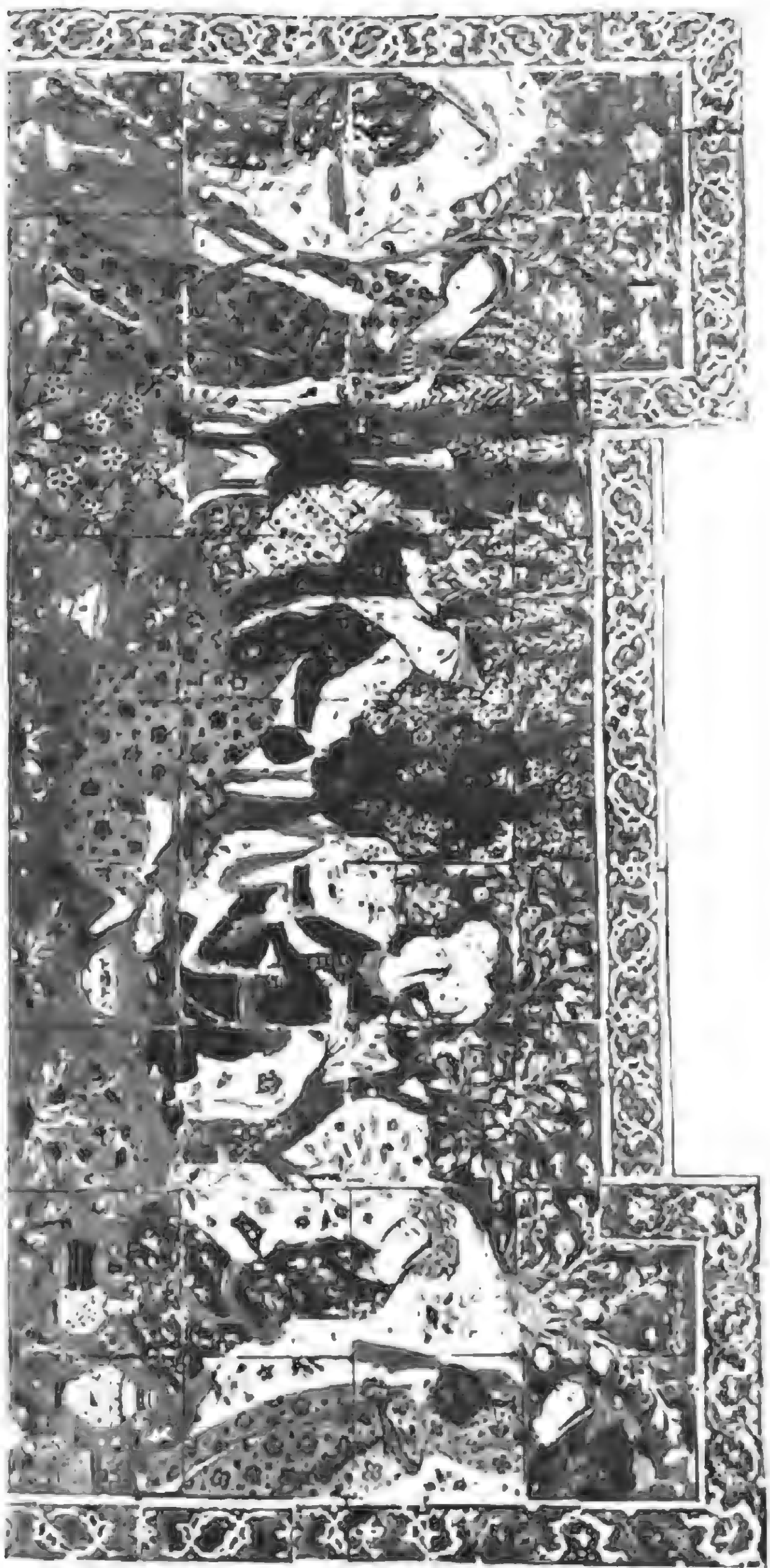


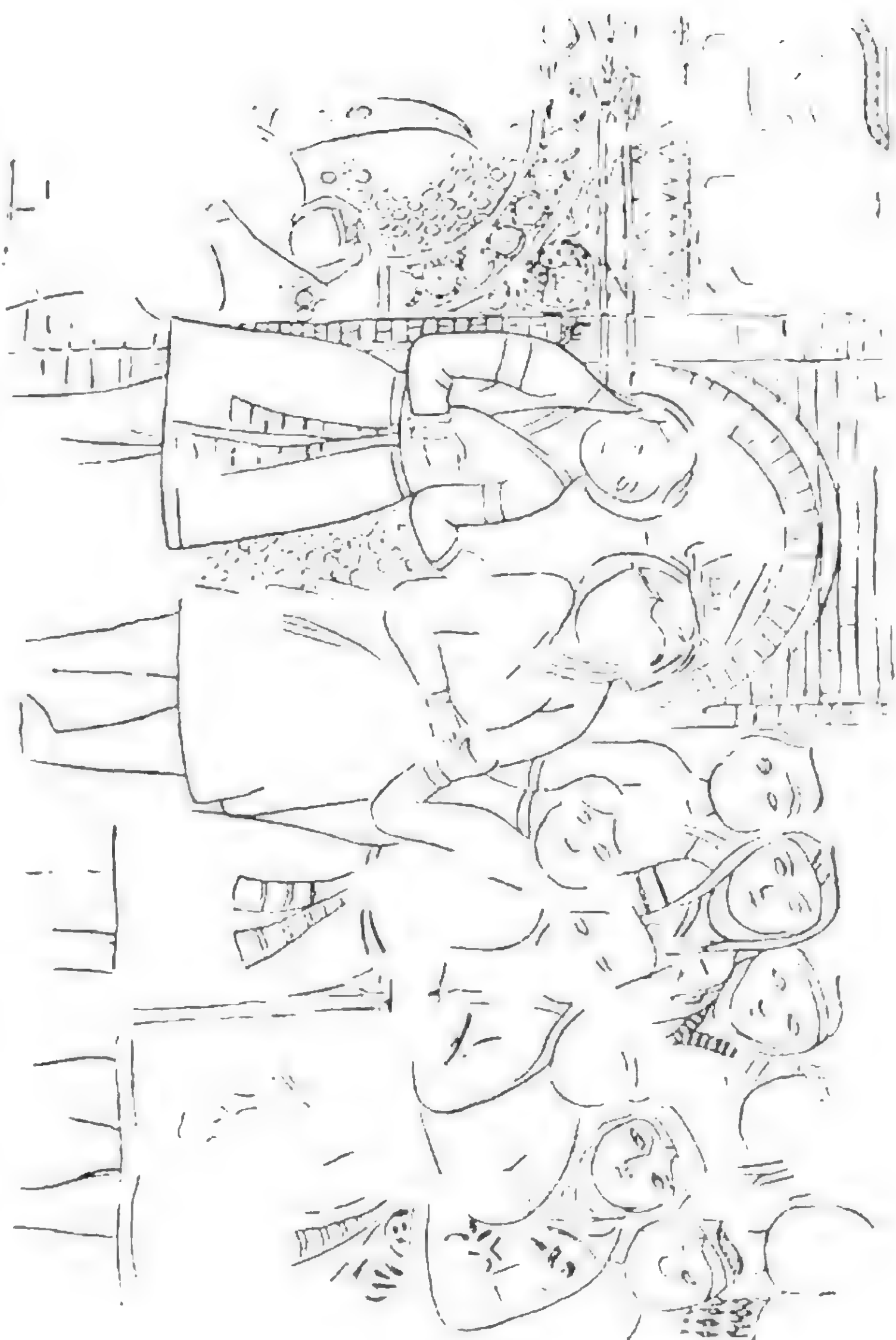
(١ : ٢) فينيس، خزف، كت في حقيقه و بديعه، صفهان . من القرن ٩ هـ - ١٥ م
في مجموعة كينز



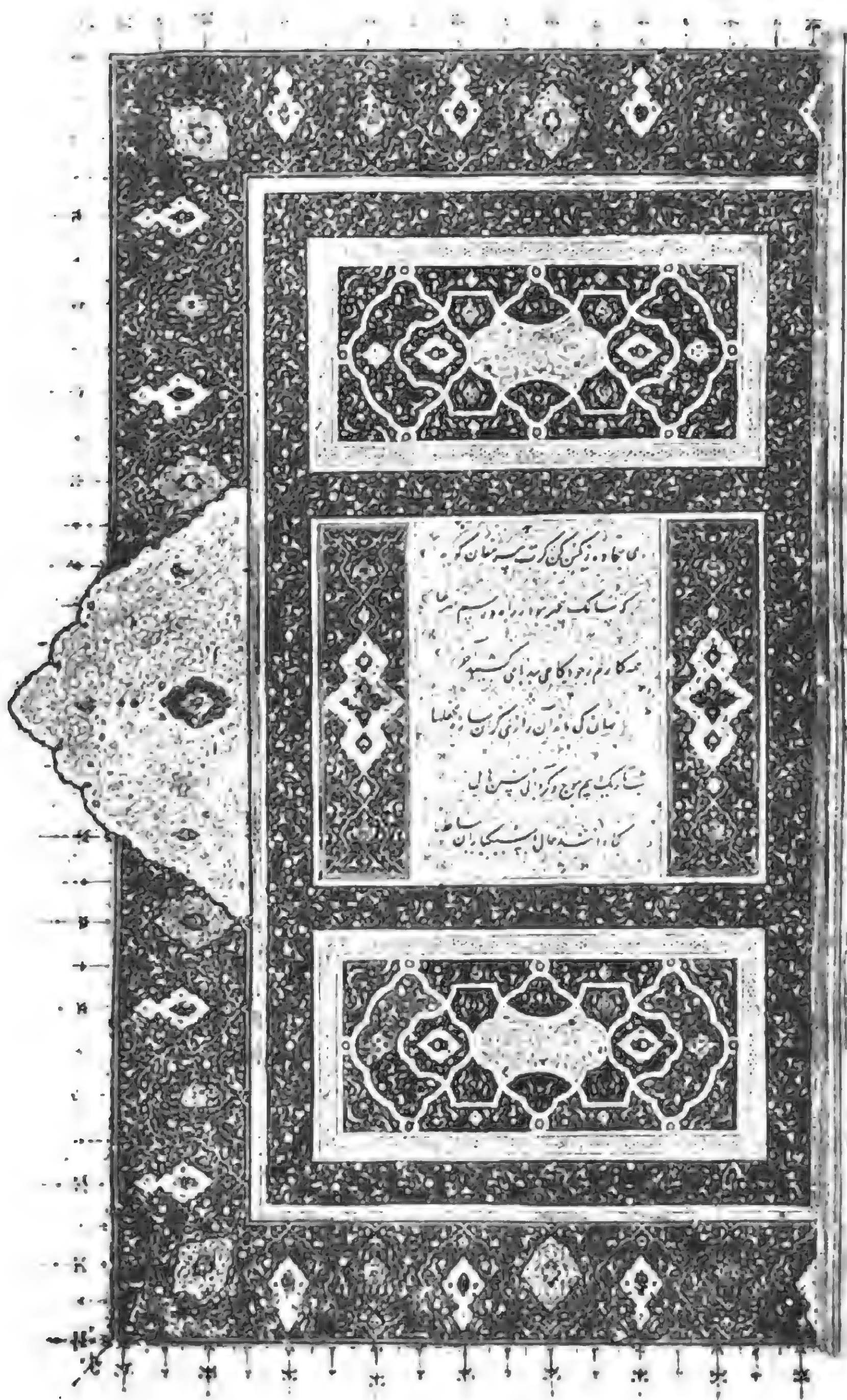
(شكل ٣٥) محراب من القسطنطينية، الحزفية في مسجد شيخ طه الله الصمدان

مؤرخ سنة ١٠٢٨ هـ - ١٦١٨ م (عن بوب)

[illegible]



(شك ٢٧) جزء من نقش حافى . من القرن ٦ د - ١٢ م . فى مجموعة فى امانك Heortmannock



(شكل ٣٨) الصفحة الأولى من مخطوط إيراني كتبه سلطان محمد نور سنة ٩٢٩ هـ — ١٥٢٣ م
في معرض فريد (Free Gallery)



(شكل ٤٠) في تلك البلاد يروى قصة حارة وسيدة عالية في مهمة . المدرسة السعودية . في القاهرة من كتاب حرم الخوارق لشيد الدين
 مؤرخ سنة ٧١٤ هـ — ١٣١٤ م ومختصر في الجاهلية الأسيرة بالملوك في مكتبة جامعة القاهرة



(شکل ٤١) الخيون علی قبر لیلی • مدرسه شیراز سنة ٥٨١٣ هـ - ١٤١٠ م



(شكل ٤٢) بهرام جور والصور السبع • مدرسة شيراز سنة ٨١٣ هـ — ١٤١٠ م
من مخطوط في مجموعة حلنكيان Gulbenkian



(شكل ٤٣) القتال بين جيوش كيخسرو وافرasiاب . مدرسة هراذ سنة ٨٣٣ هـ — ١٤٢٩ م



(شكل ٤٤) همای امیر بران یستقبر فی حديقة القصر همايون ائمة قیصر العین . مدرسة هراة
سنة ٨٣٤ هـ - ١٤٣٠ م . صورة من محفوظ طائفة ، محفوظة فی متحف الفنون الزخرفية بیاریس .

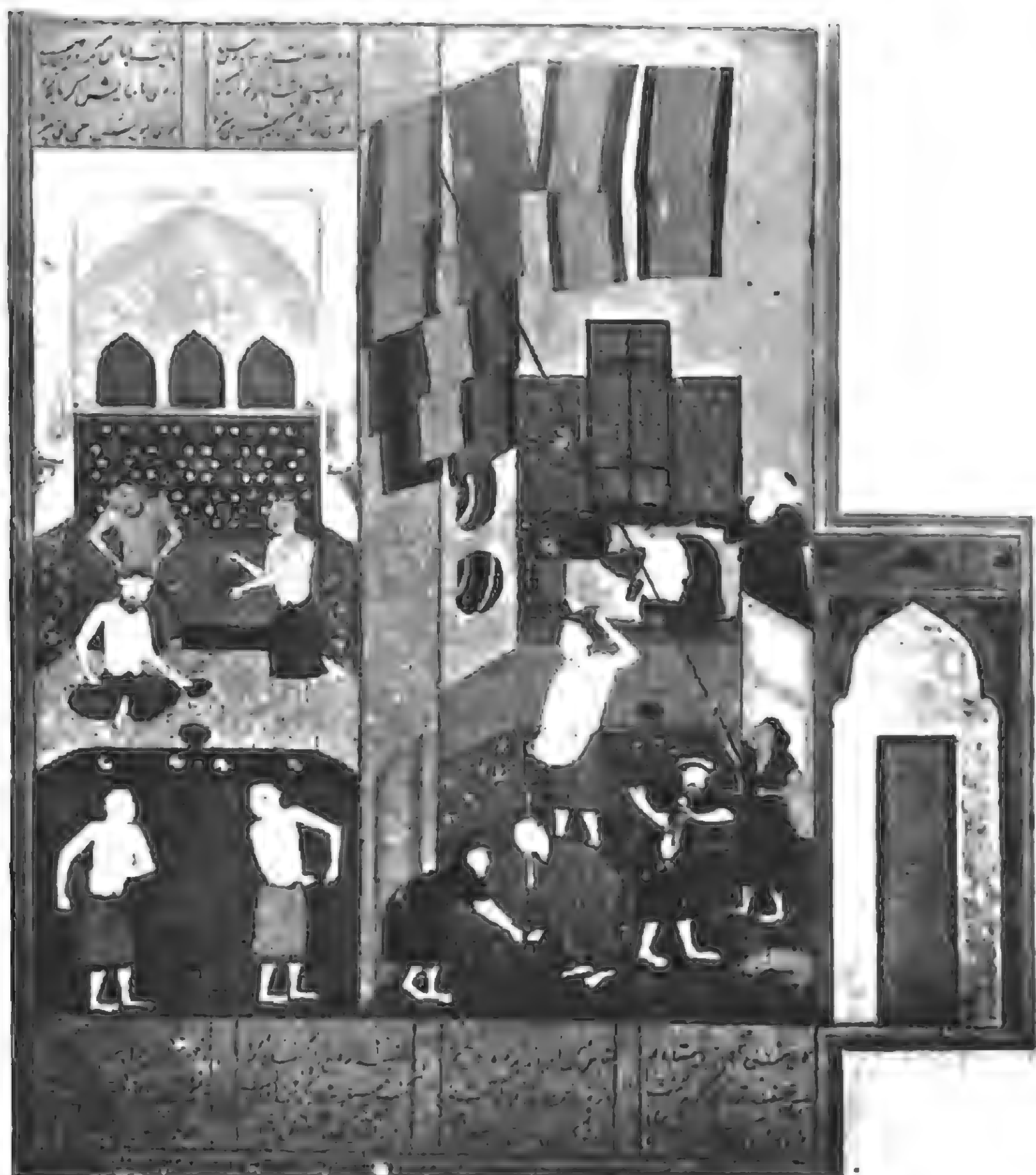


(شکل ٤٥) فقہاء بخارا در مجلس درس. من تصویر برآمدی محفوظہ من «بستان»
 سعدی • مؤرخ سنہ ٨٩٤ھ — ١٤٨٩ م • و محفوظہ فی دارالکتب مصریہ



(شكل ٤٦) بناء مسجد . تنسب إلى المصور بهرام
من مخطوطات «الخمس» لشاعر نيسابور

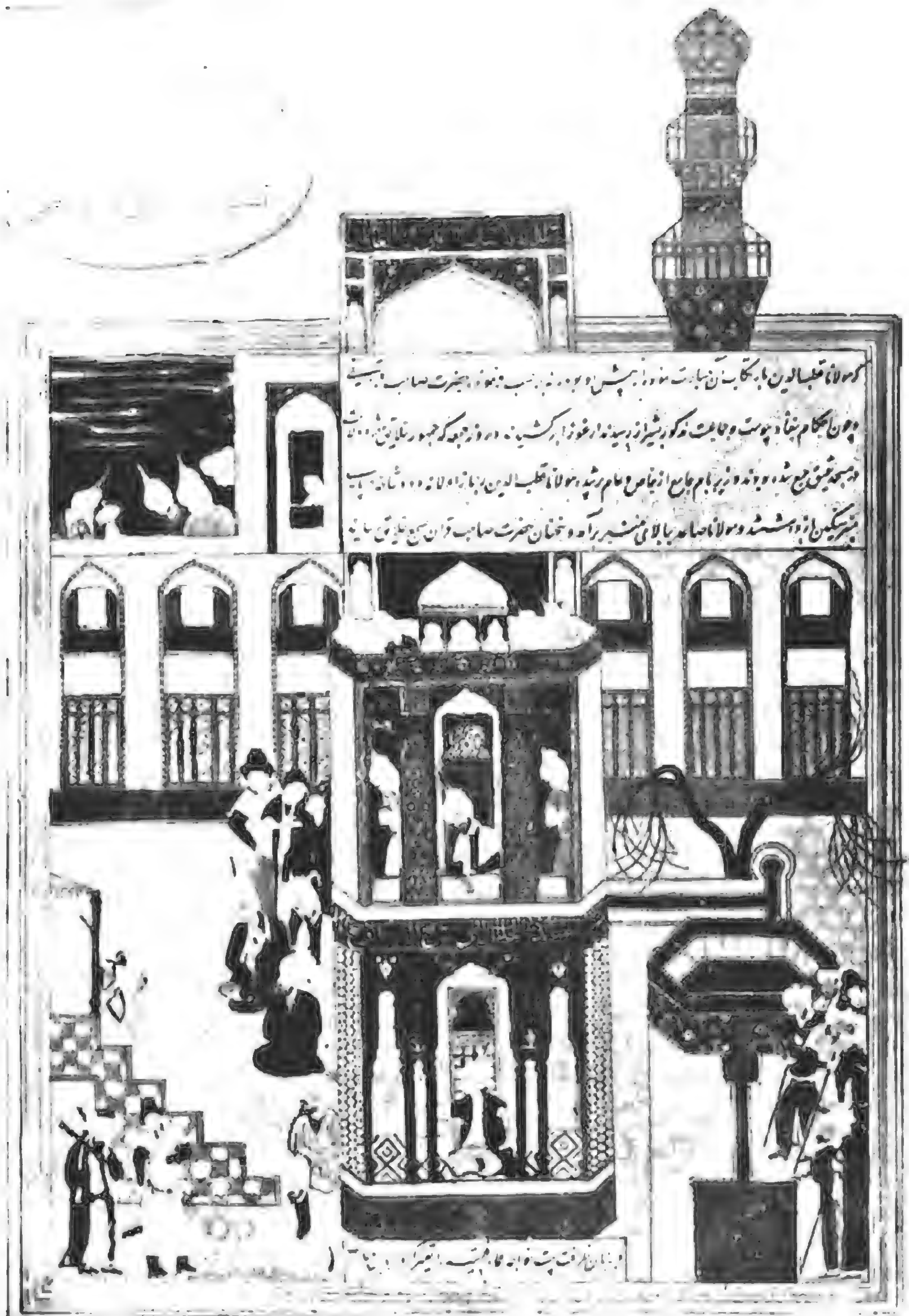
في المتحف البريطاني



(شكل ٤٧) مناظر في حمام

تنسب للصورة بهزاد - من مخطوط المنظومات « الخمسة » للشاعر نظامي

في المتحف البريتماني



(شکل ٤٨) فضالدين بنقاد مسجد الى المسجد الجامع في شيراز - المدرسة الصفوية في تبريز
- ٩٣٥ هـ - ١٥٢٩ م - في مخطوط من طغرانامه شرف الدين علي يزدي ، و محفوظ
في مكتبة قصر جلستان بتهران



(شكل ٤٩) صورة المعراج

من المدرسة الصفوية الأولى في تبريز ولعلها من تصوّر سلطان محمد في لحظة طرد المظفّرات «الخليفة» الخادم



(شكل ٥٠) كسرى أبو شروان وزيره يسمعون البومنين . من المدرسة الصفوية الأولى
في تبريز . في مجموعة من المنقوشات « النجمة » الخشبية . كتب للشاه متهم سب بين عامي ٩٤٦ و ٩٤٩ هـ
(١٥٣٩ و ١٥٤٣ م) . ومحموظ في المتحف البريطاني



(شكل ٥١) منظر في الريف . تصور تمثلي سنة ٩٨٦ - ١٥٧٨ م
في متحف اللوفر بباريس



(شكل ٥٢) منظر طبيعي وثلاثة صيادين • عليه بمصفا المصور رضا عباسي • من نهاية القرن ١٠ هـ — ١٧ م
في مجموعة كارتيه La Cartier



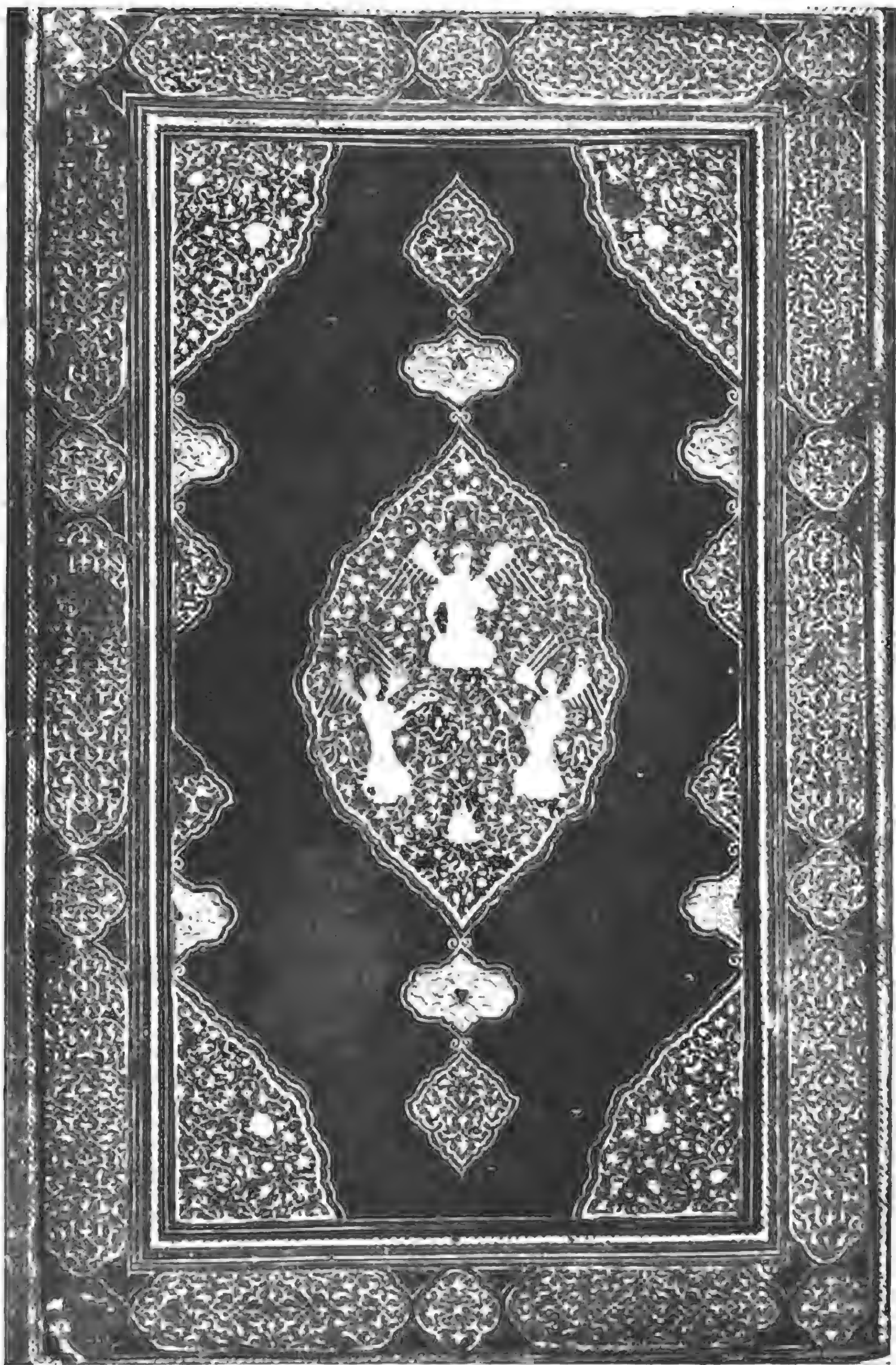
(شكل ٥٣) صورة ضرب « بالفلقة » . للمصور محمد فاسم سنة ١٤٠١ هـ - ١٦٠٥ م
في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ٥٤) اسكندر وزوجته روشك • من المدرسة الصفوية الثانية باصفهان • في القرن ١١ هـ - ١٧ م
في مخطوطة شاهنامه بجمهورية سترينجتي Chester Beatty • وعليها امضاء معين المصور



(شكل ٥٥) لوحة فنية بريشة من القرن ١٢ - ١٨ م. من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ٥٨) جلد كتاب إيراني . من بداية قرن ١٠ هـ - ١٦ م . في مجموعة جلبنكيان Gulbenkian



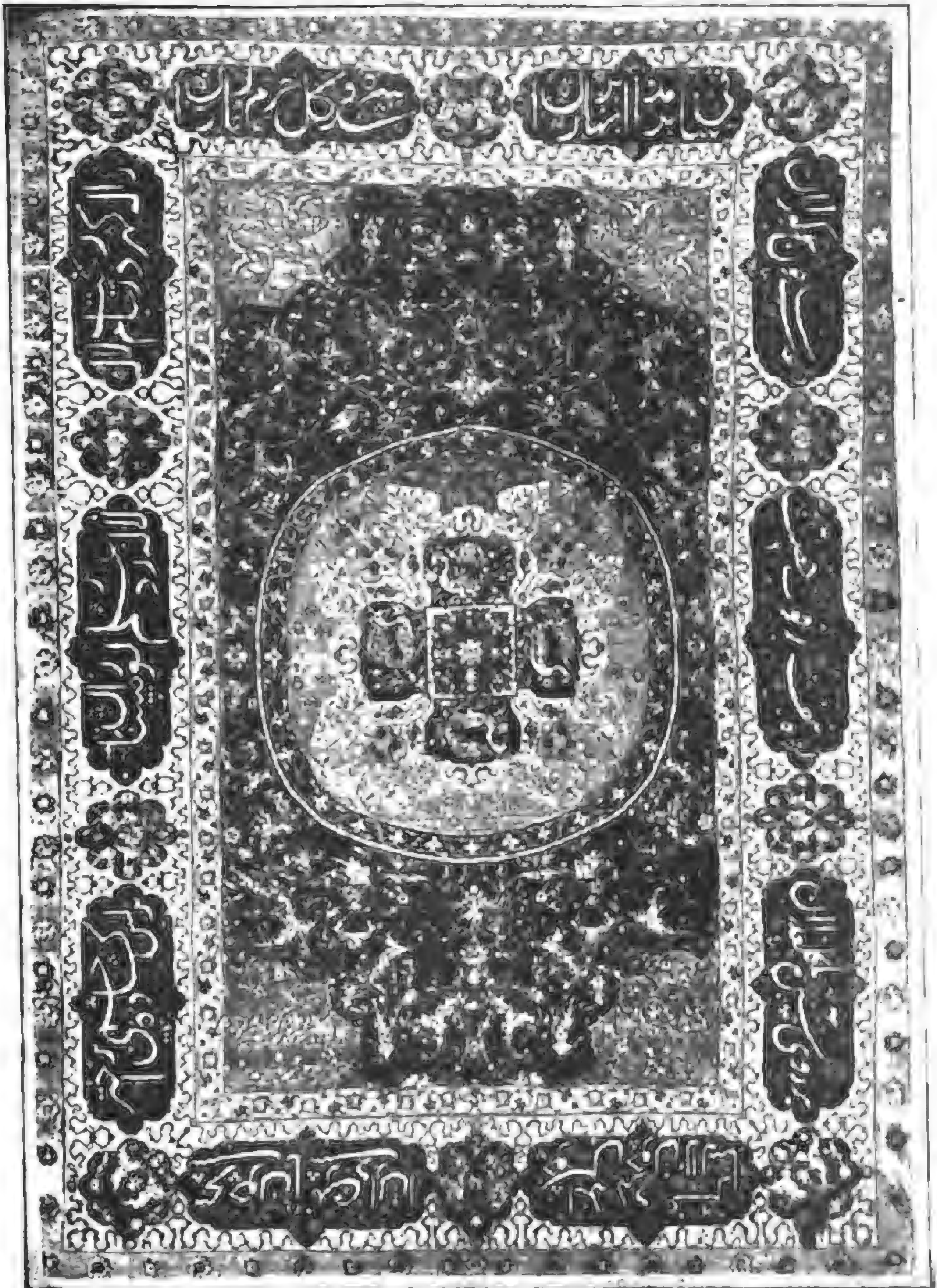
(شكل ٥٩) جلد كتاب، براني من عمل محمد صالح التبريزي . في القرن ١٠ أو ١١ هـ — ١٦ أو ١٧ م
في مجموعة جيلبنكيان Gulbenkian



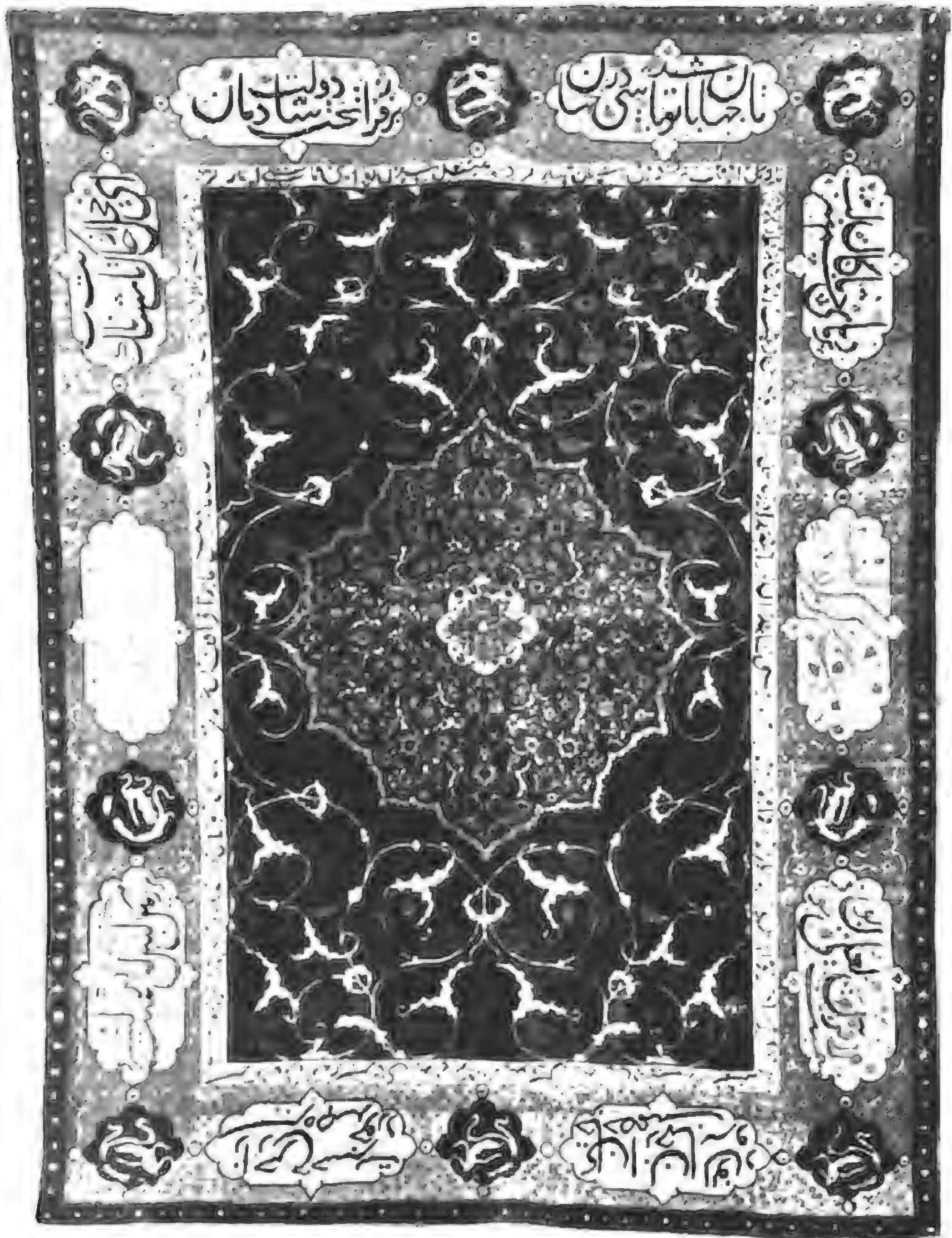
(شكل ٦٠) سجادة إيرانية . من القرن ١٠ هـ - ١٧ م . في القسم الاسلامي من متحف المدونة بدمشق



(شكل ٦١) رسم من سجادة كاملة من صناعة تبريز . في بداية القرن ١٠ هـ — ١٧ م
محمودة في متحف فليمنغ ، يا و لبرت لندن



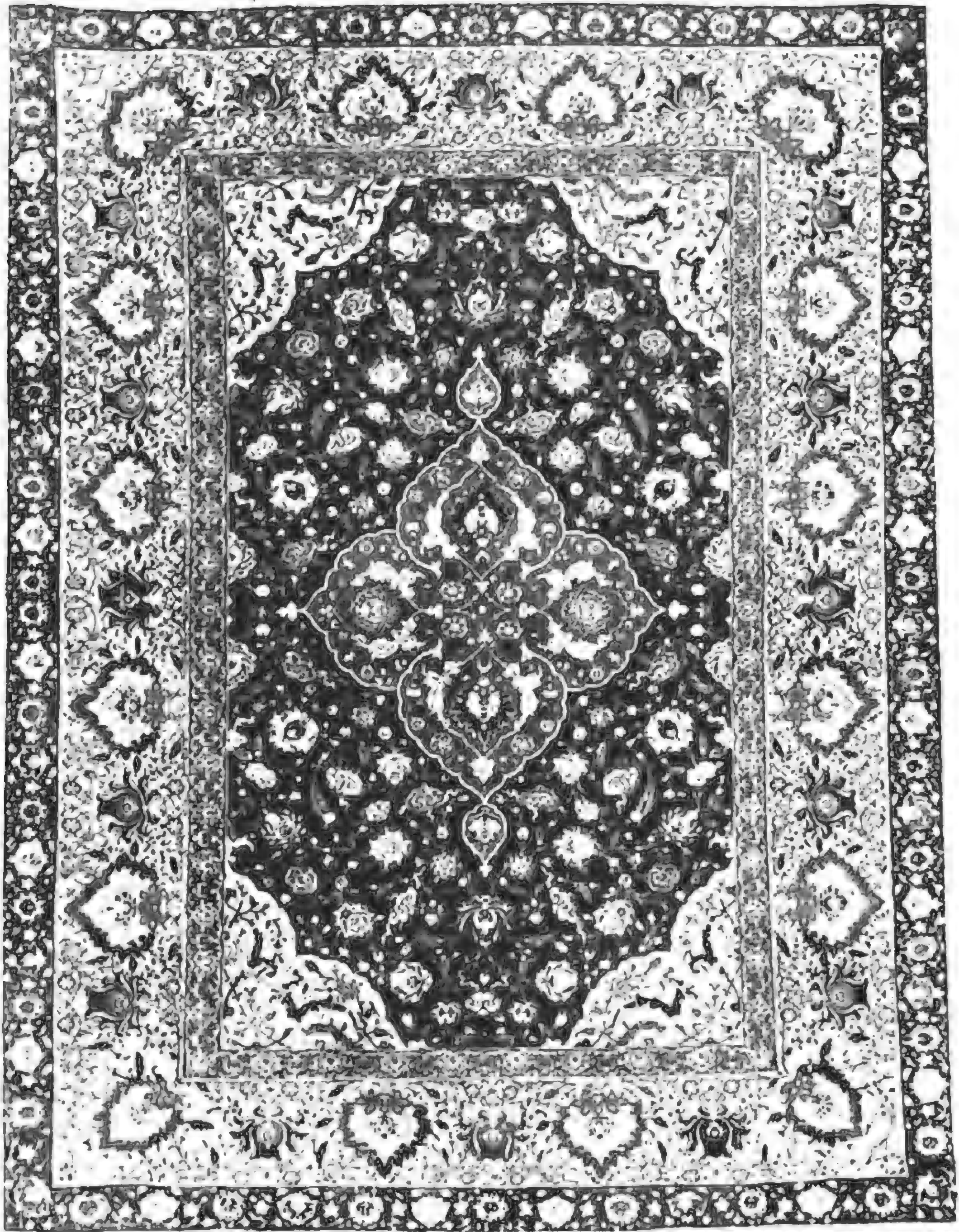
(شكل ٦٢) سجادة حريرية من صناعة تبريز في النصف الأول من القرن ١٠ هـ - ١٦ م
محفوظة في متحف الفنون الزخرفية ببرلين



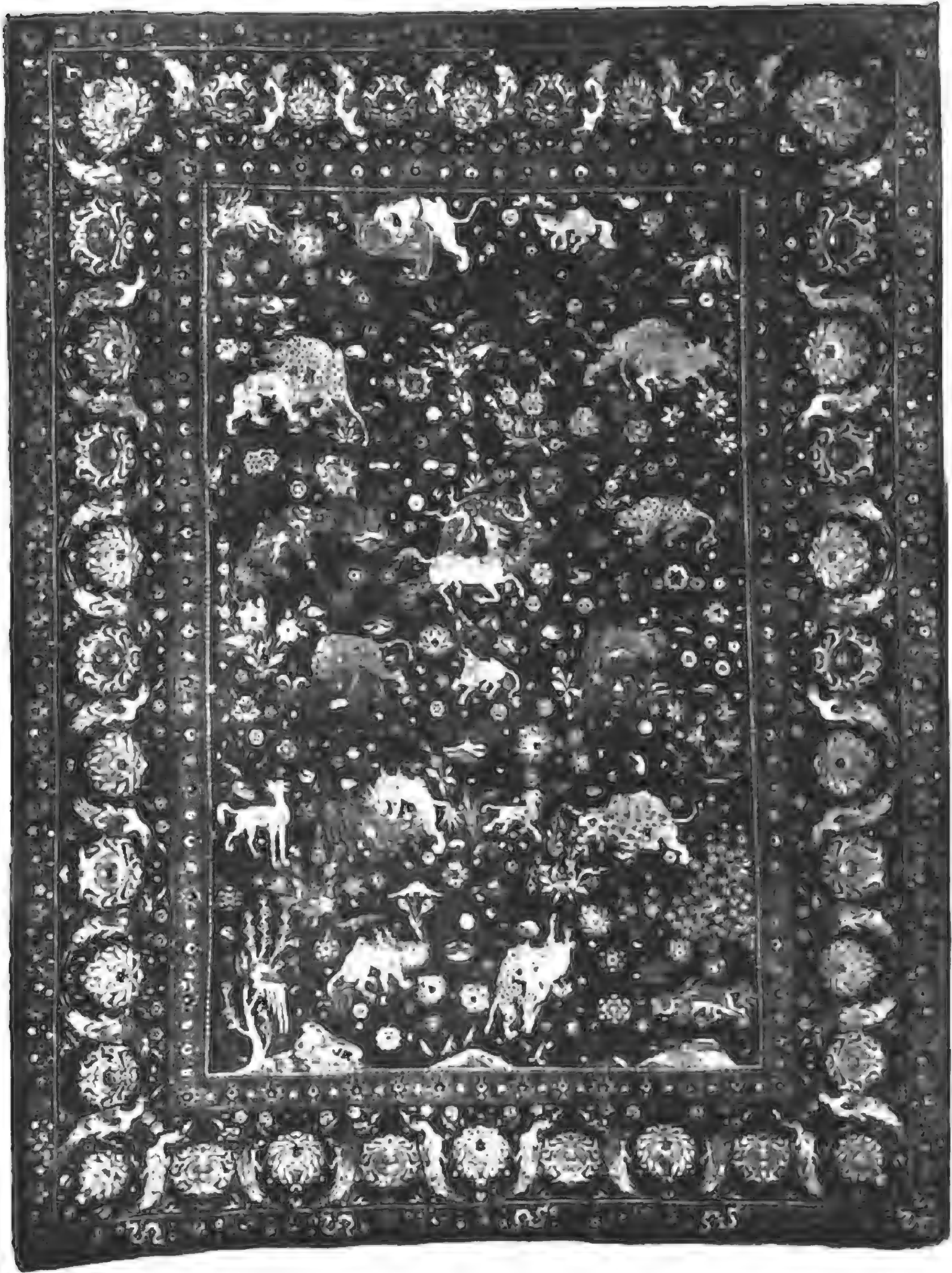
(شكل ٦٢) سجادة برانية بخلاصة خطوط معدنية . من صناعة تبريز في نهاية القرن ١٠ هـ — ١٦ م
من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



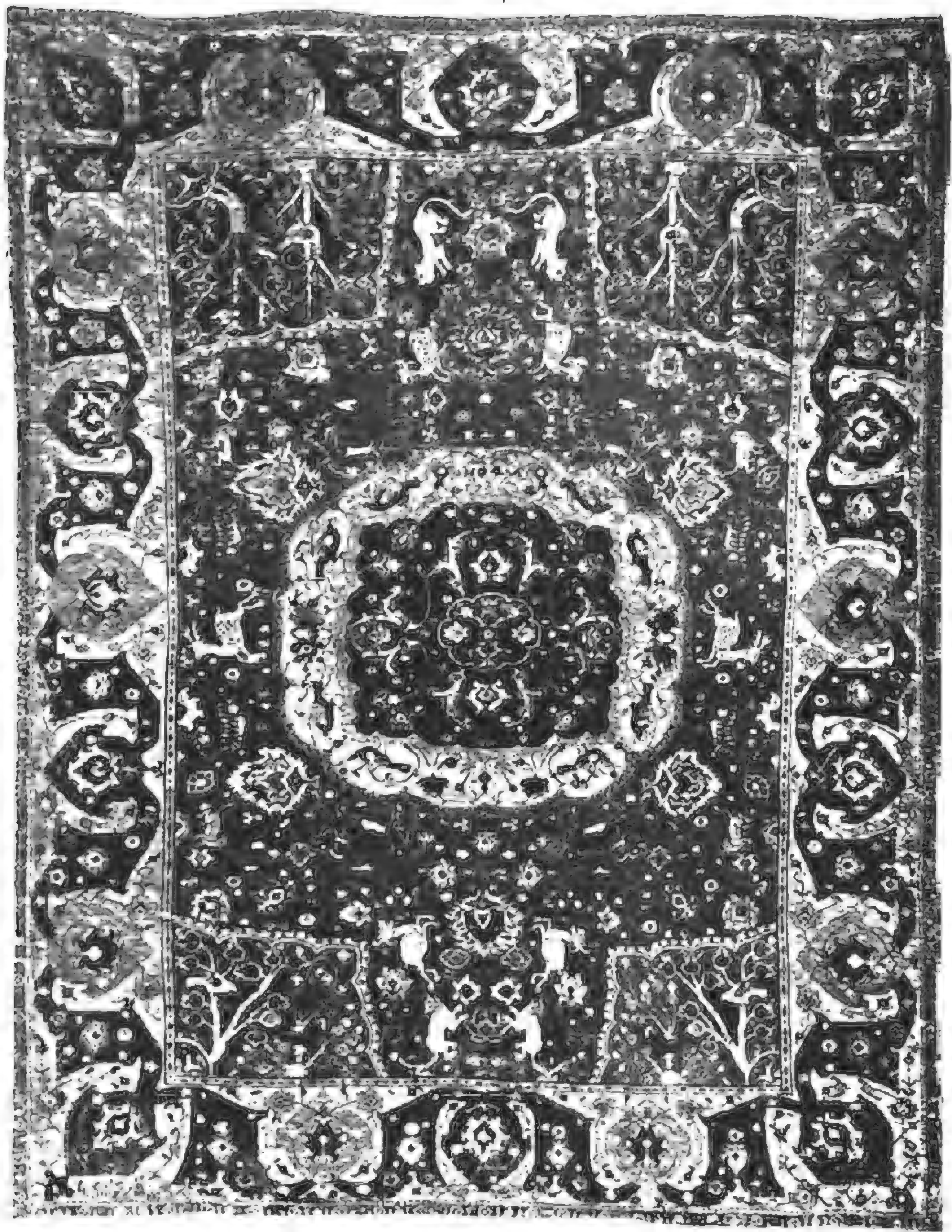
(شكل ٦٤) سجادة من صناعة تبريز في النصف الثاني من القرن ١٩ م — ١٦ م



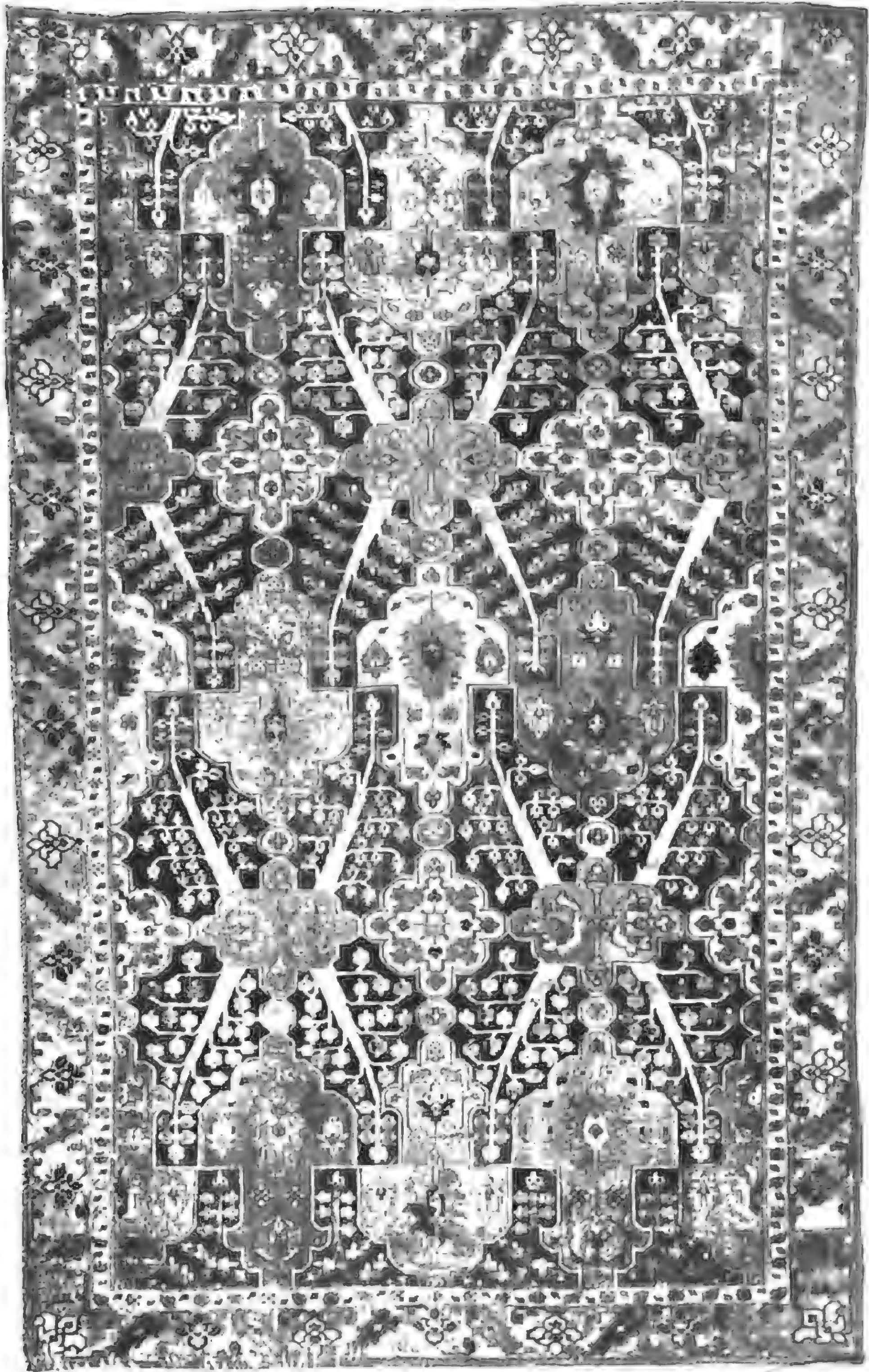
(شكل ٦٥) سجادة حبرية من صناعة قشق في النصف الثاني من القرن ٩ هـ - ١٦ م
في متحف جورالان بباريس



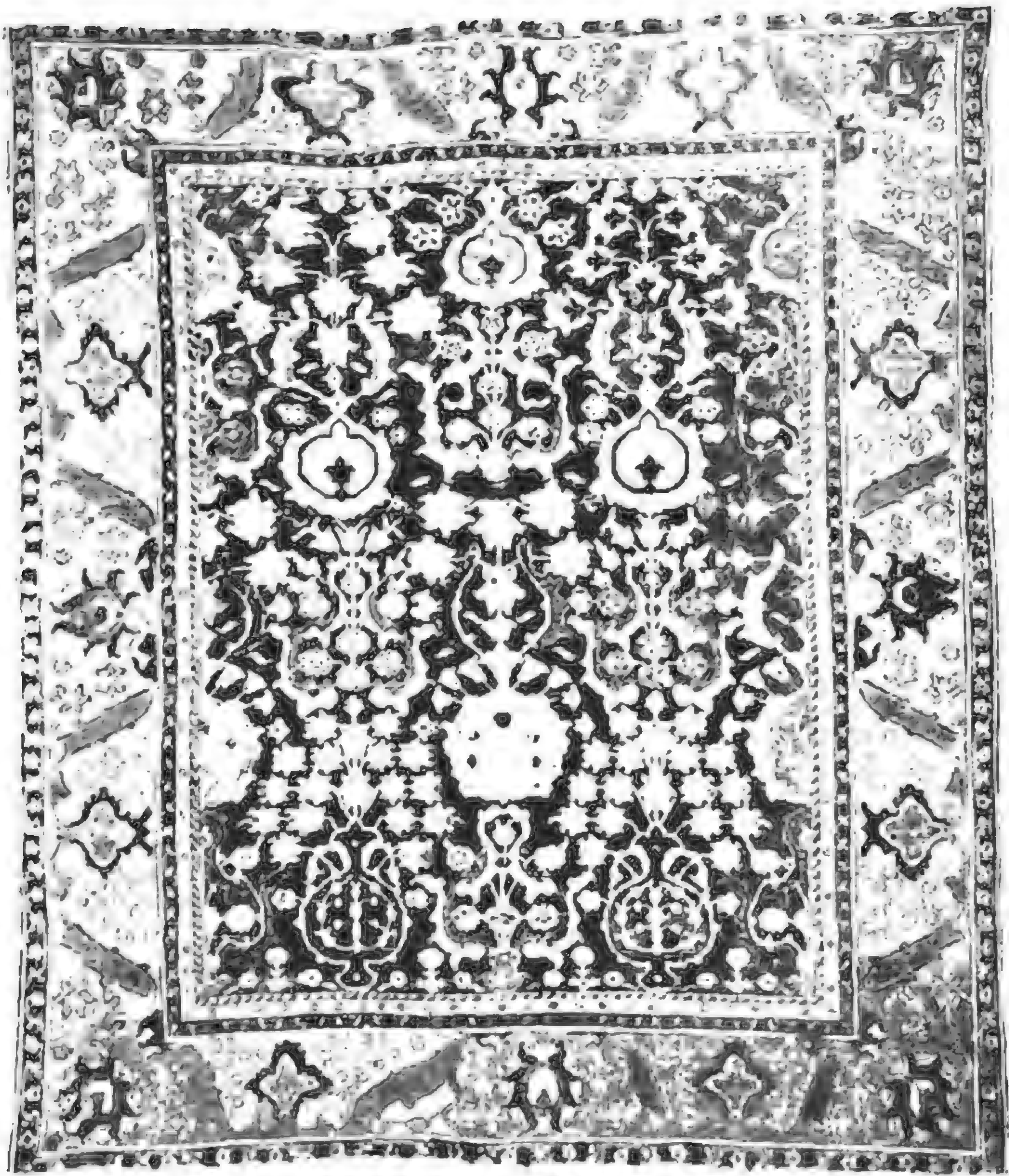
(شكل ٦٦) سجادة حريرية من صناعة فاشان في النصف الثاني من القرن ١٠ هـ - ١٦ هـ
في المتحف الموزيولوني في بوركينا فاسو



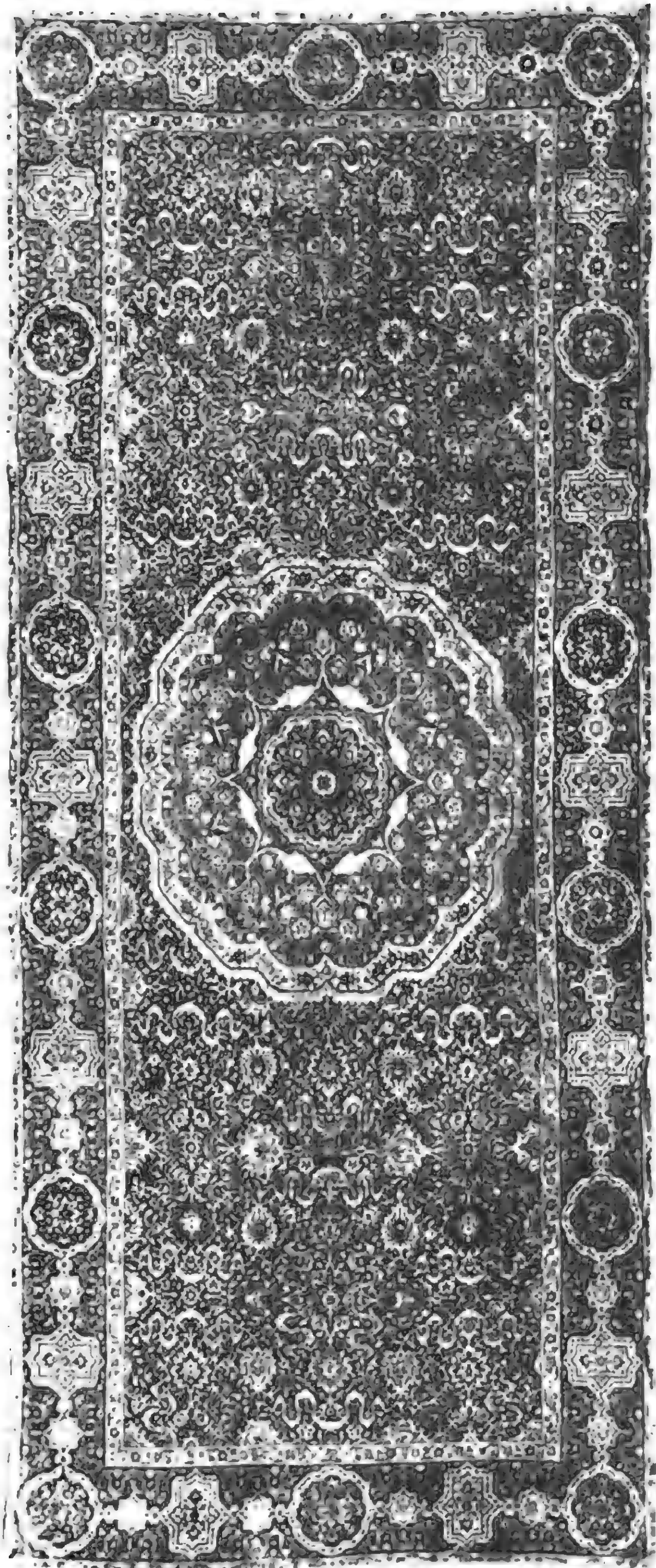
(شكل ٦٧) سجادة من صناعة شمال غرب إيران في نهاية القرن ١٠ هـ - ١٦ م
في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ٦٨) سجادة ذات أنهار ومناظر من صناعة شمال غرب إيران في بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م
محافظة كرج - إيران



(شكل ٦٩) جزء من سجادة إيرانية . من القرن ١١ د - ١٧ م
في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



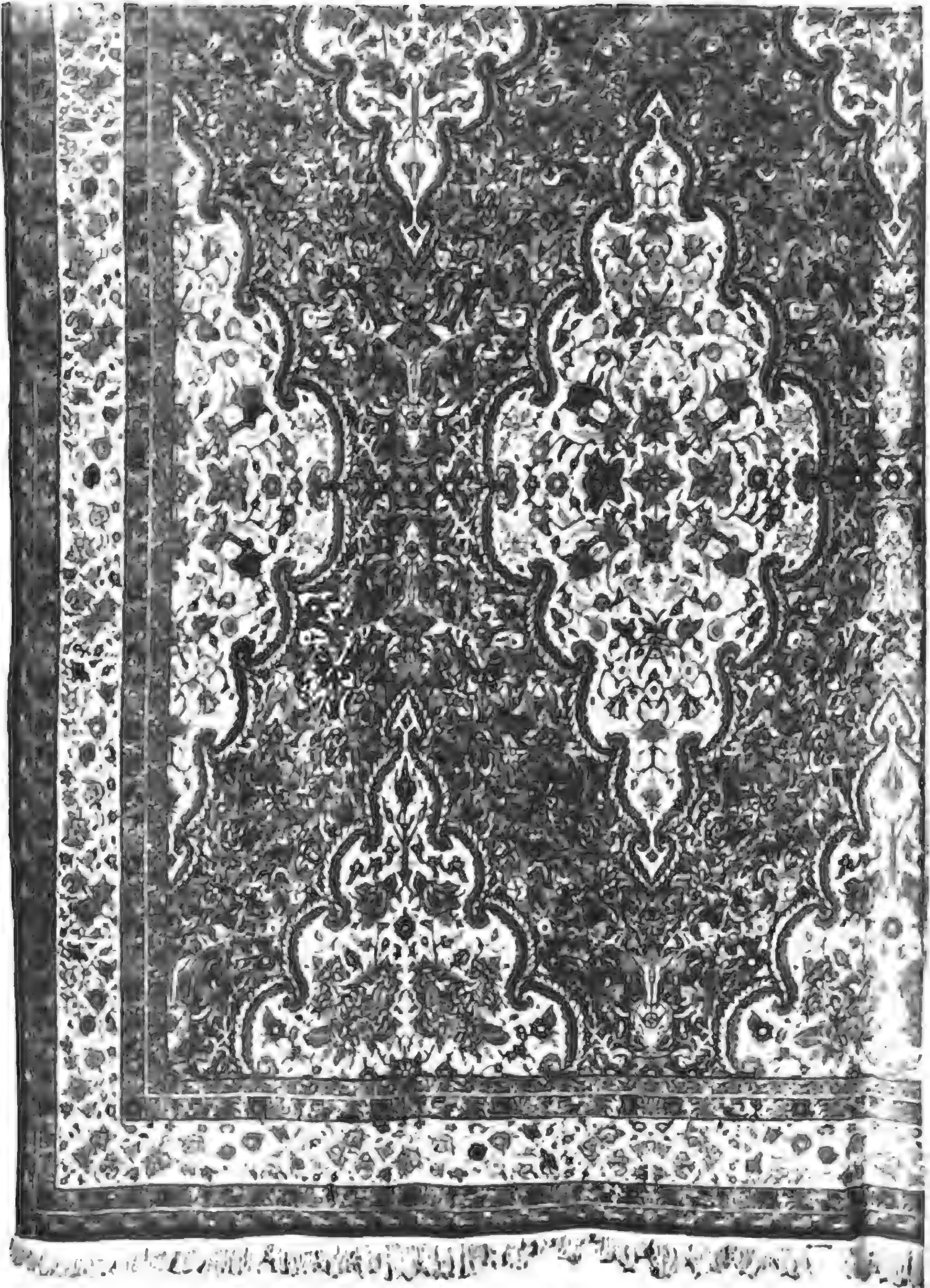
(شكل ٧٠) سجادة ذات زهريات ومن صناعة تبريز في بداية القرن ١١ هـ — ١٧ م في متحف القصور الزخرفية بباريس



(شكل ٧١) رسم جزء من سجدة براية كاملة (مراة) ٠ من القرن ١٢ - ١٨
في مجموعة المتاحف في باريس



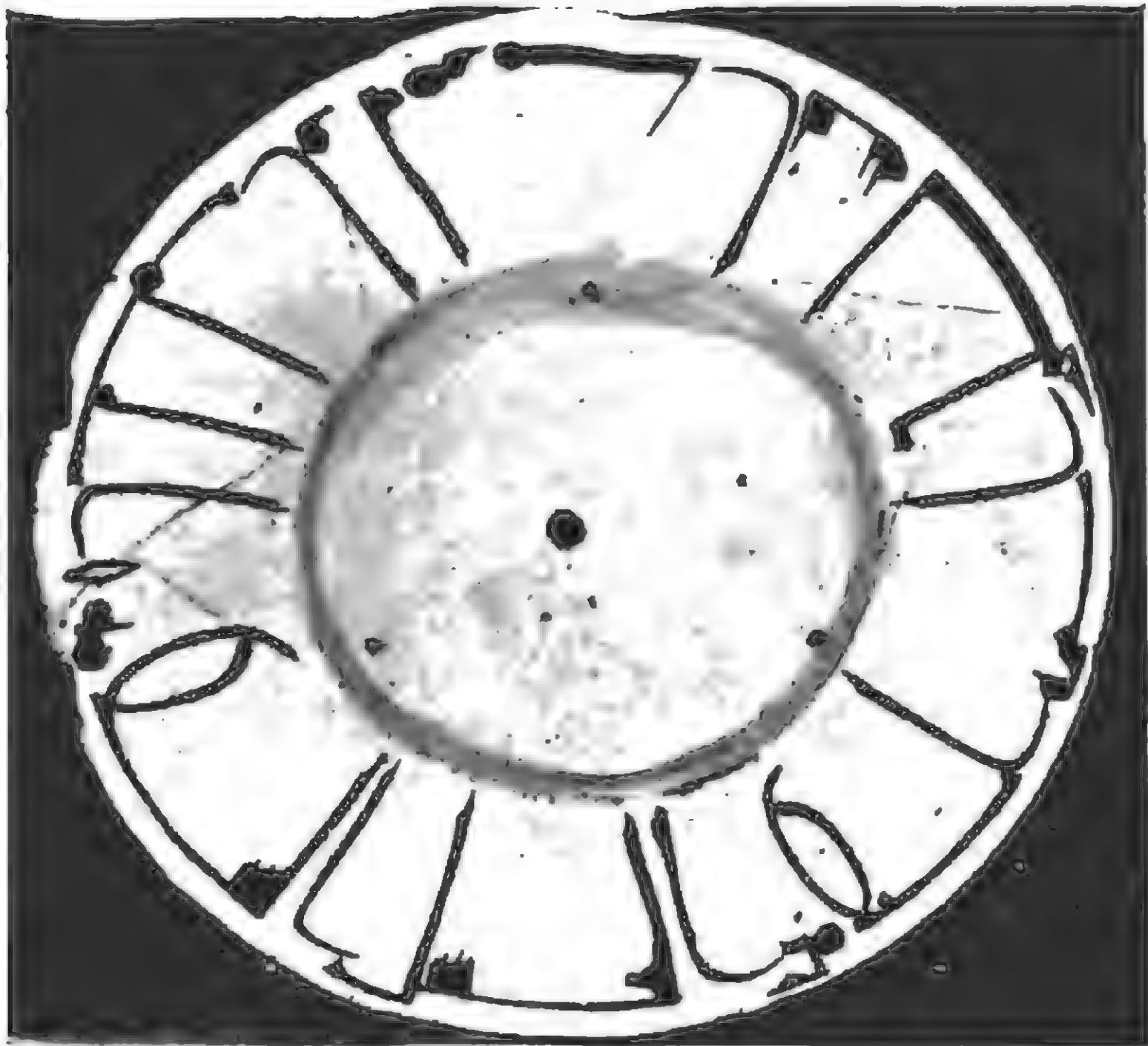
(شكل ٧٢) سجدة من الخريد - من القرن ١١ هـ - ١٧ هـ
في القسم الاسلامي من متاحف الدولة بدمشق



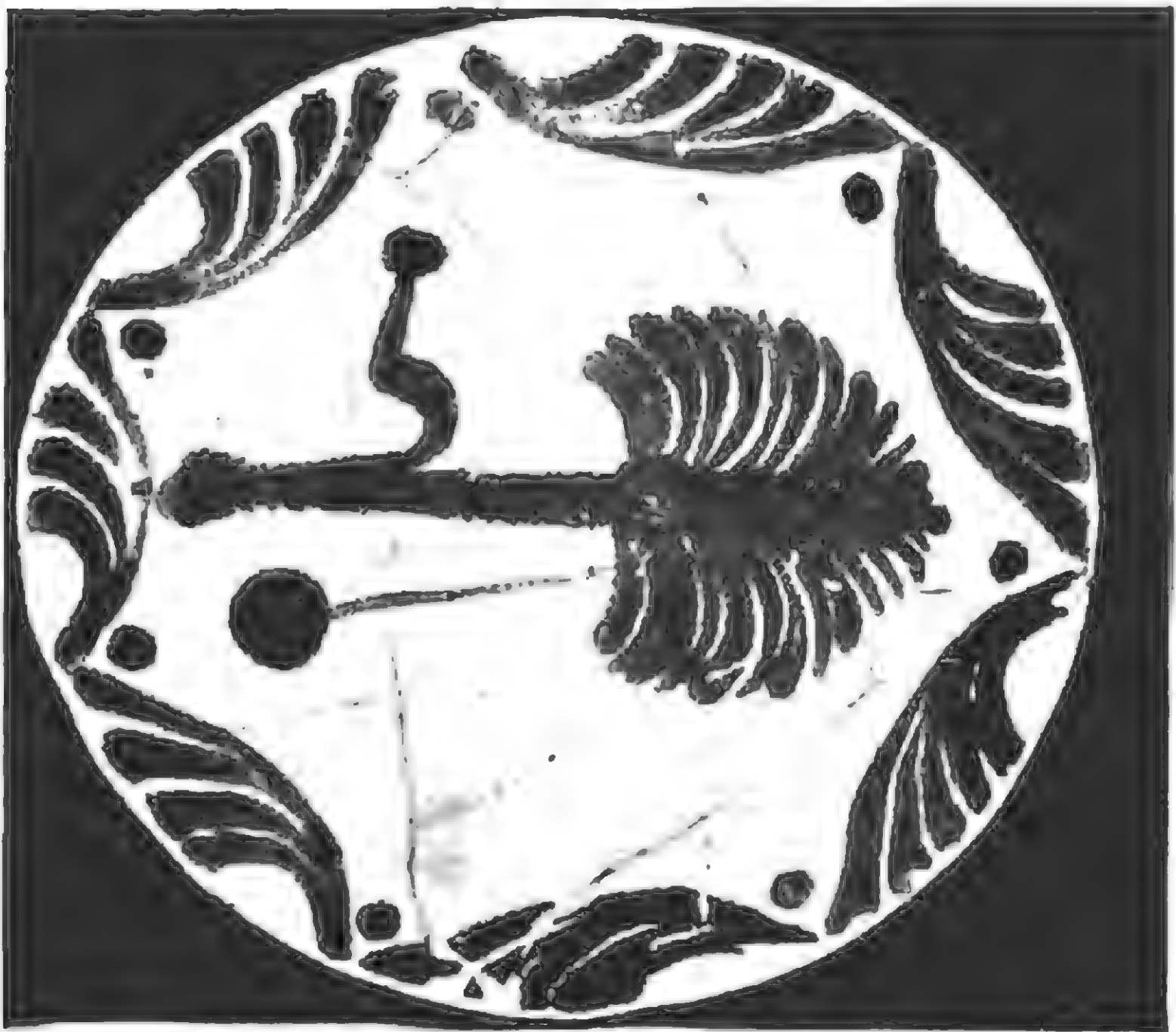
(شكل ٧٣) رسم جزء من سجادة برانية كاملة . مؤرخة سنة ١١٩٤ هـ - ١٧٨٠ م
من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ٧٤) زير من الفخار بدون دشان ، وعليه زخارف مطبوعة . من خوزستان
عائلة ٢٠١٦ م .



(شكل ٧٦) صحن خزفي من بلاد هـ ورياه النهر
القرن ٣ هـ — ٩ هـ في متحف اللوفر



(شكل ٧٥) صحن خزفي . القرن ٣ هـ — ٩ هـ
في المتحف الآخر بصهران



三十三



في منعقبة فيرويلام Firavillam
في بونيفاتيون كان =



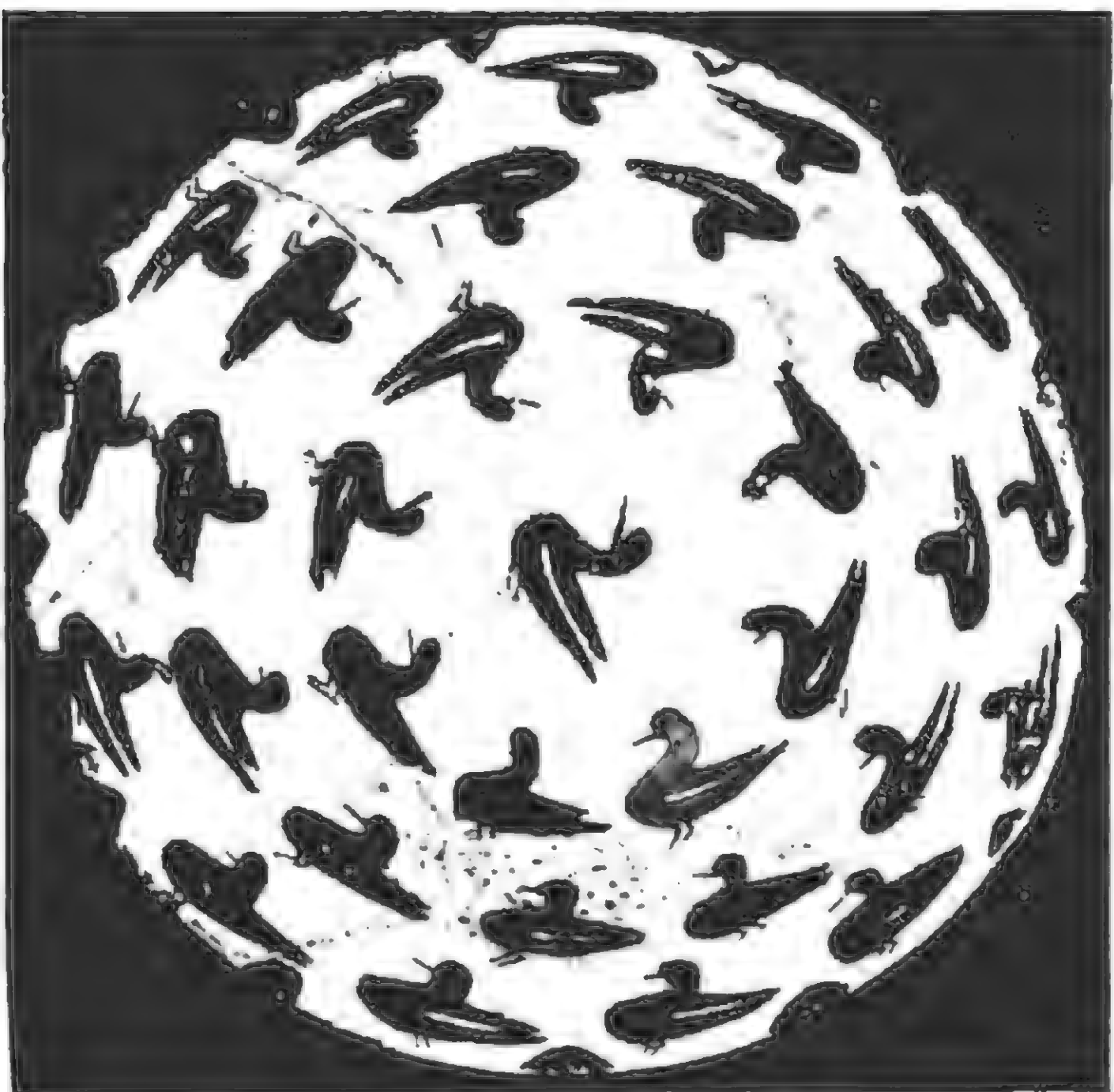
(شكل ٧٩) صحن من الخزف ذي بريق معروض في المتحف الوطني - القاهرة - ١٩٥٣ م
في مجموعة المتحف الوطني - القاهرة - ١٩٥٣ م



(شكل ٨٠) سلطانية من الخزف ذي البريق المعدني، من القرن ٤ د — ١٠ م
في مجموعة الفونس كان Alphonse Kann.



(٨٢) منقوشة بالبرق، القرن ١٠ — ١٠٠٠
في بورتو كاليكو، Kuchukan



(٨١) منقوشة بالبرق، القرن ١٠ — ١٠٠٠
في بورتو كاليكو، Kuchukan



في متحف القصور الملكية بدمشق
 في متحف القصور الملكية بدمشق
 (شكل ٨٣ و ٨٤) كوكب من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة . القرن ١٠ هـ (١٠ أو ١١ م)



في متحف القصور الملكية بدمشق



(شكل ٨٥) صحن من الخزف الأبيض ذي الزخارف المحفورة . من القرن ٤ هـ — ١٠ م
في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ٨٦) صحن من الخزف ذي البريق المعدني . من صناعة الرى في القرن د هـ — ١١ م
في متحف فكتوريا والبرت بالندن



(شكل ٨٧) صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان . من القرن ٥ - ١١ م
في متحف كابلاند



(شكل ٨٨) صحن من الخزف ذي الزخارف المحفورة والمتعددة الألوان - من القرن ٥ هـ - ١١ م
في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين



(شكل ٨٩) إناء من الخزف ذي النقوش المتعددة الألوان . من القرن ٥ د - ١١ م
في مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ٩٠) سلطانية من الخزف ذي الزخارف المحفورة من القرن ٥ هـ - ١١ م
في مجموعة جوتز P. M. Gunther



(شكل ٩١) بريق من الخزف ذي الدهان الأزرق والزخارف المعهودة من القرن ٥٥ - ١١ م
في مجموعة الدكتور عن باشا ابراهيم



في مجموعة بلزبرى A. M. Pillsbury

من صناعة الري في القرن ٦ د — ١٢ م



في معرض فريزر (Pilsbury) في

(شكل ٩٢ و ٩٣)



(شكل ٩٤ و ٩٥) سلطانية من الخرف ، عليها نقوش فوق الدخان . من ساره
ومؤرخة سنة ٥٥٨٣ - ١١٨٧م في مجموعة أوسكار رافائيل Oscar Raphael . فوق : منظرها من الداخل



(شـكل ١٦٦) بريق من الخزف ذي البريق المعدني وعليه نقوش فوق الدهان . من نهاية القرن ٦ هـ — ١٢ م
في معرض فريزر Free Gallery



(شكل ٩٧) صحن من الخزف ، موزع سنة ٦٠٧ د - ١٢١٠ هـ
في مجموعة يودورفو بولوس



(شكل ٩٩) مدرجة من الخزف
عن شكل بريق من سلطان فايد في القرن ١٣ هـ — ١٣ م
في مجموعة الدكتور علي باشا أرهم



(شكل ٩٨) قنينة من الزجاج لماء الورد
من شيراز في القرن ١٢ هـ — ١٨ م
في مجموعة جوده ن Goodman



(شكل ١٠٠) بريق من الخزف من القرن ٥٧ - ٥١٣ م في مجموعة المتاحف على شاطئ ابراهيم



(شكل ١٠١) إبريق من الخزف ذي الدهان الأزرق وله سطح خارجي مخزوم
مؤرخ من ١٥٦٢ هـ (١١٦٦ م) - في مجموعة الدكتور علي إسماعيل إبراهيم



(ش. ١٠٢) سلطنة من الحافة، عليها نقوش فوق المدحان من القرن ٧ هـ — ١٣ م
في مجموعة دافيد C. L. David



(شكل ١٠٣) سلطانية من الخرف ، غايها نقوش فوق الدخان ، وفيها تذهيب . من صناعة قاشان
في القرن ٥٧ هـ — ١٣ م . في مجموعة إيمان Ph. Lehmann



(شكل ١٠٤) صحن من الخرف ذي البريق المعدني . من صناعة البري في القرن ٧ هـ — ١٣ م
في مجموعة موسى Moussa



(شكل ١٠٥) قنينة من الخزف ، عليها نقوش فوق الدخان . من صناعة الرمي
في القرن الرابع - ١٣ م . في مجموعة باريس ومطش Parish-Watson

(نسخ ١٠٦) . . . خرف من صفة أبي في القرن ١٢ هـ — ١٣ م . في مجموعة المخطوطات في أراغمة





(شكل ١٠٧) إبريق نحاسي من صناعة سبطاناباد . في القرن ٥٧ - ١٣ م
من مجموعة الدكتور علي باشا إبراهيم



(شكل ١٠٨) تمثال من الخراف ذو دة ساء رقي العروش سورداه . مع صة لة قاشان أو ساود
في القرن ٥٧ - ١٣ م . في متحف جامعة برينستون Princeton University



(شكل ١٠٩) تمثال خزفي من صناعة سايط ناباد في القرن ٥٧ - ١٣ م
من مجموعة الدكتور علي باشا ابراهيم



(شكل ١١٠) تحفة من الخزف ذي البريق المعدني . من القرن ٥٧ - ١٣ م

في القسم الاسلامي من متاحف الدولة ببرلين



(شكل ١١١) طائر من الخزف، من القرن ٥٧ م. في دار الآثار العربية، القاهرة



(شكل ١١٢) أسد من الحجر ذي الدخان الأزرق . من القرون ٧ هـ - ١٣ م
في مجموعة كينوركين Koworkian



(شكل ١١٣) شباك من الحرف الغرم في الدهان الأزرق . من القرن ٧ د - ١٣ د .
في متحف فكتوريا و ألبرت بلندن



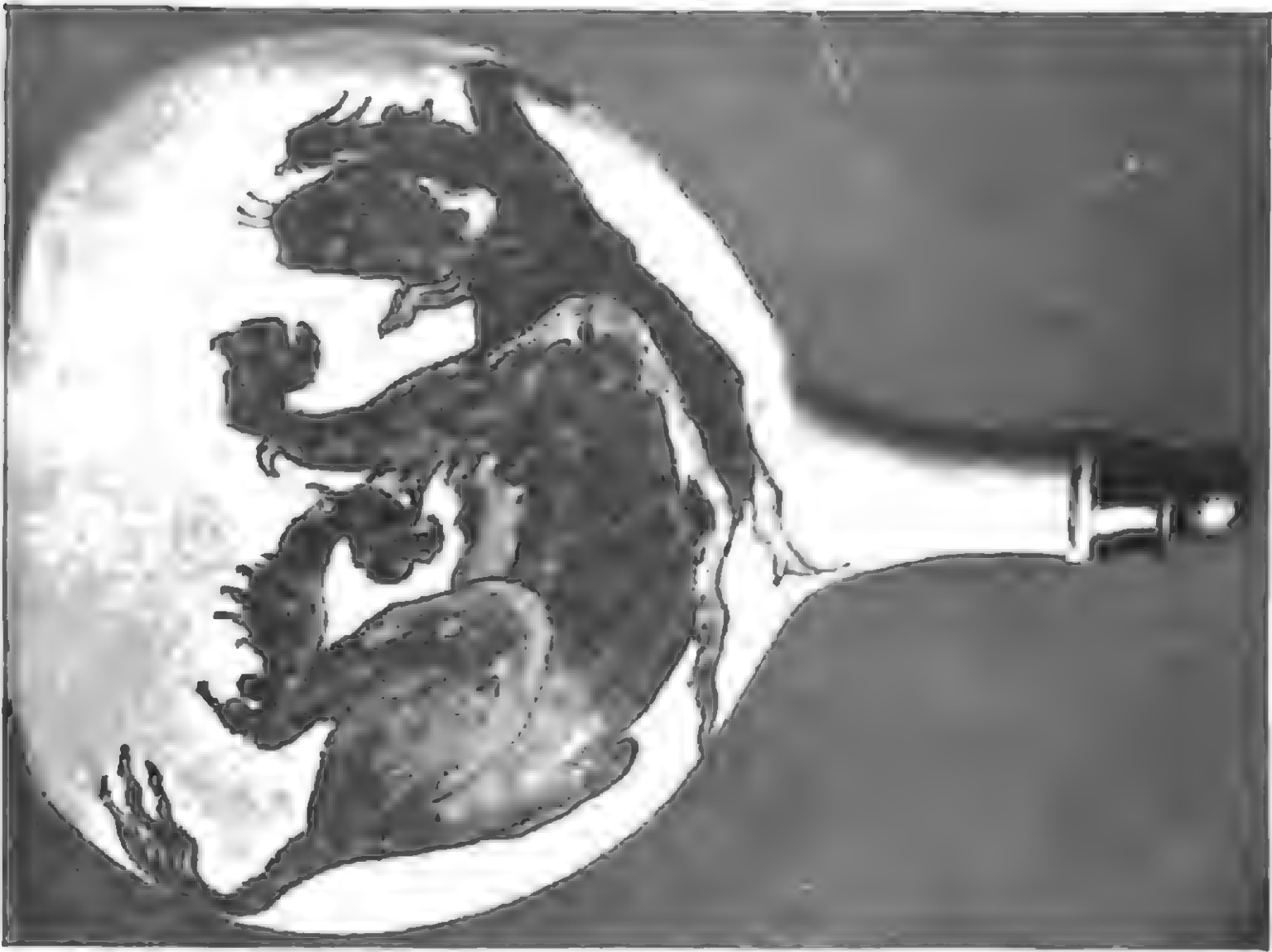
(شكل ١١١ هـ) صحن من الخراف من القرن ١٢ هـ — ١٢٠٠

في مجموعة بومورفو بولوس *Bumorphobolus*



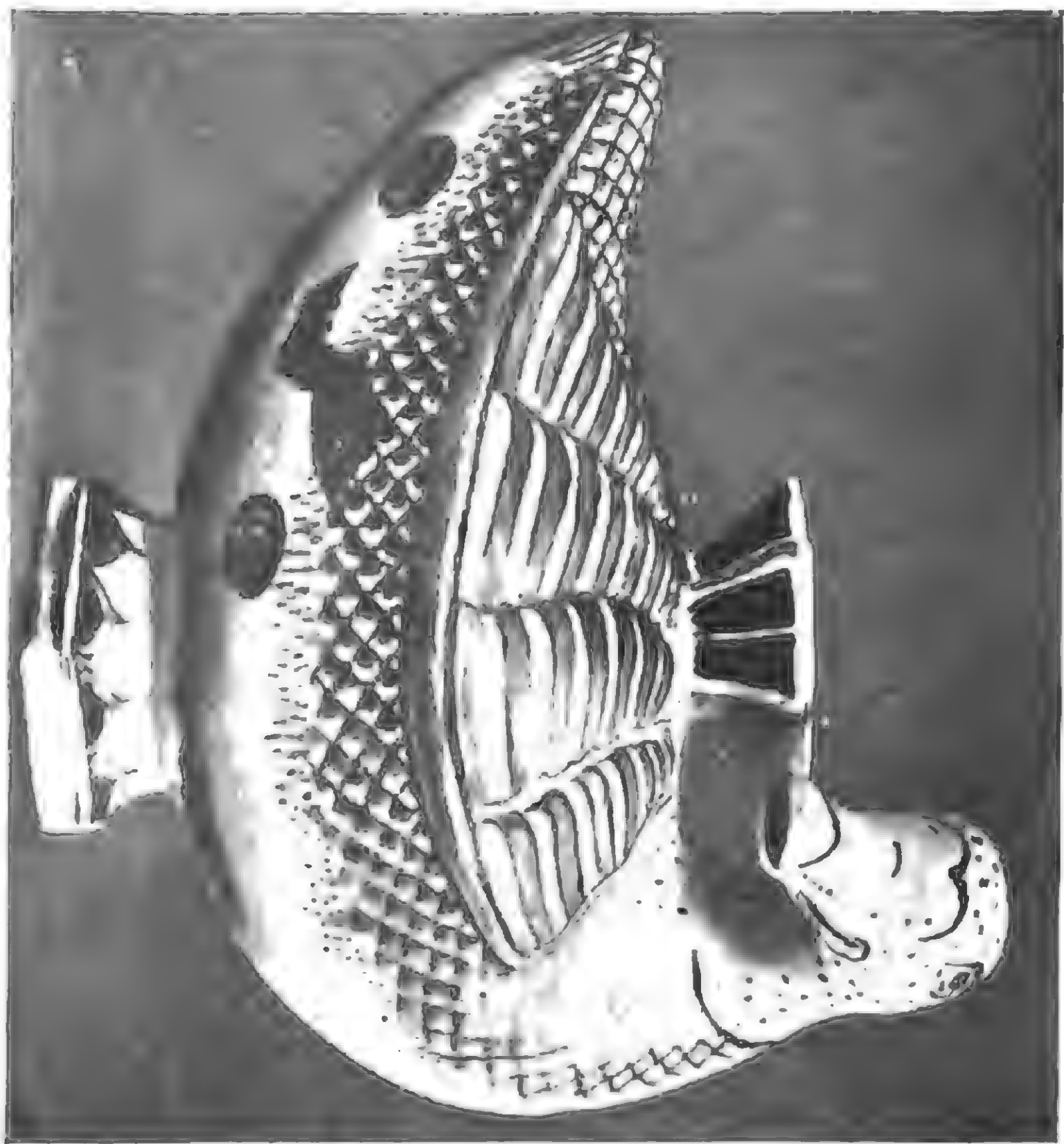
(شكل ١١٤ هـ) سفينة من الخراف من سنة ١٠٠٠ هـ في القرن ١٢ هـ — ١٢٠٠

في مجموعة بومورفو بولوس



في القصر الإسلامي من متحف أندول في بيزن

(شكّل ١١٦ و ١١٧) بقعة ريفية من العبي في الزخارف الورق، تحت المصان . الترتيب ٩، ١٠ د — (١٥، ١٦ م)



في مجموعة المتحف ديجورال الم ١٣٠، ١٣١

(شكّل ١١٦ و ١١٧) بقعة ريفية من العبي في الزخارف الورق، تحت المصان . الترتيب ٩، ١٠ د — (١٥، ١٦ م)



(شكل ١١٨) صحن من نحاس ذي زخارف متعددة الألوان ومفتوشة تحت الدخان
من القرن ١١ - ١٧ م. في مجموعة طبائع Talibani

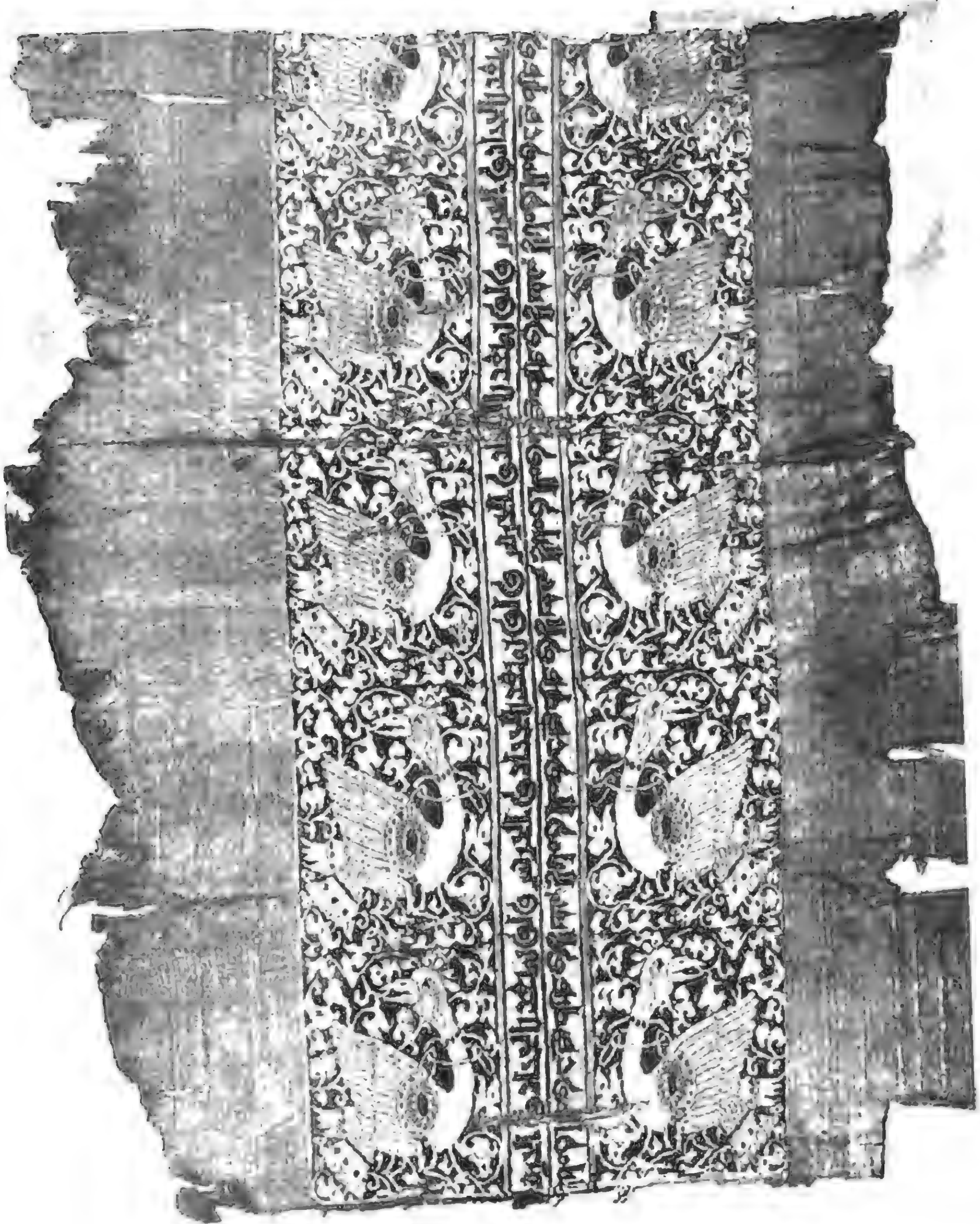


(شكل ١١٩) مجموعة من لوحات النقاش ذات البريق المعدني . من قاشت . جزء منها

مؤرخ من سنة ٦٦٥ هـ - ١٢٦٧ م . في متحف اللوفر بباريس

(شـ ١٢٠) قطعة من الخشب من القرن ١٠ هـ في متحف الآثار

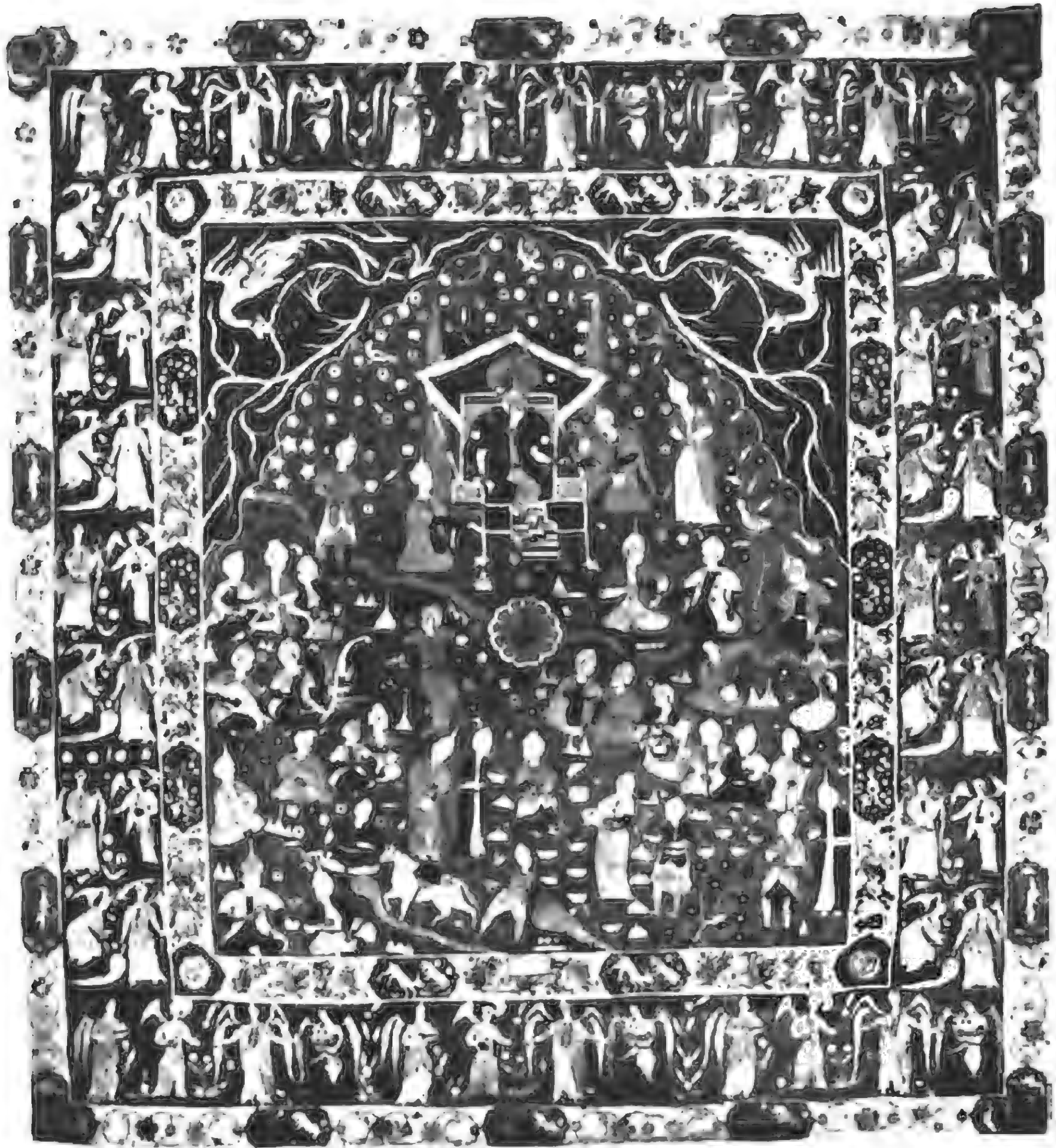




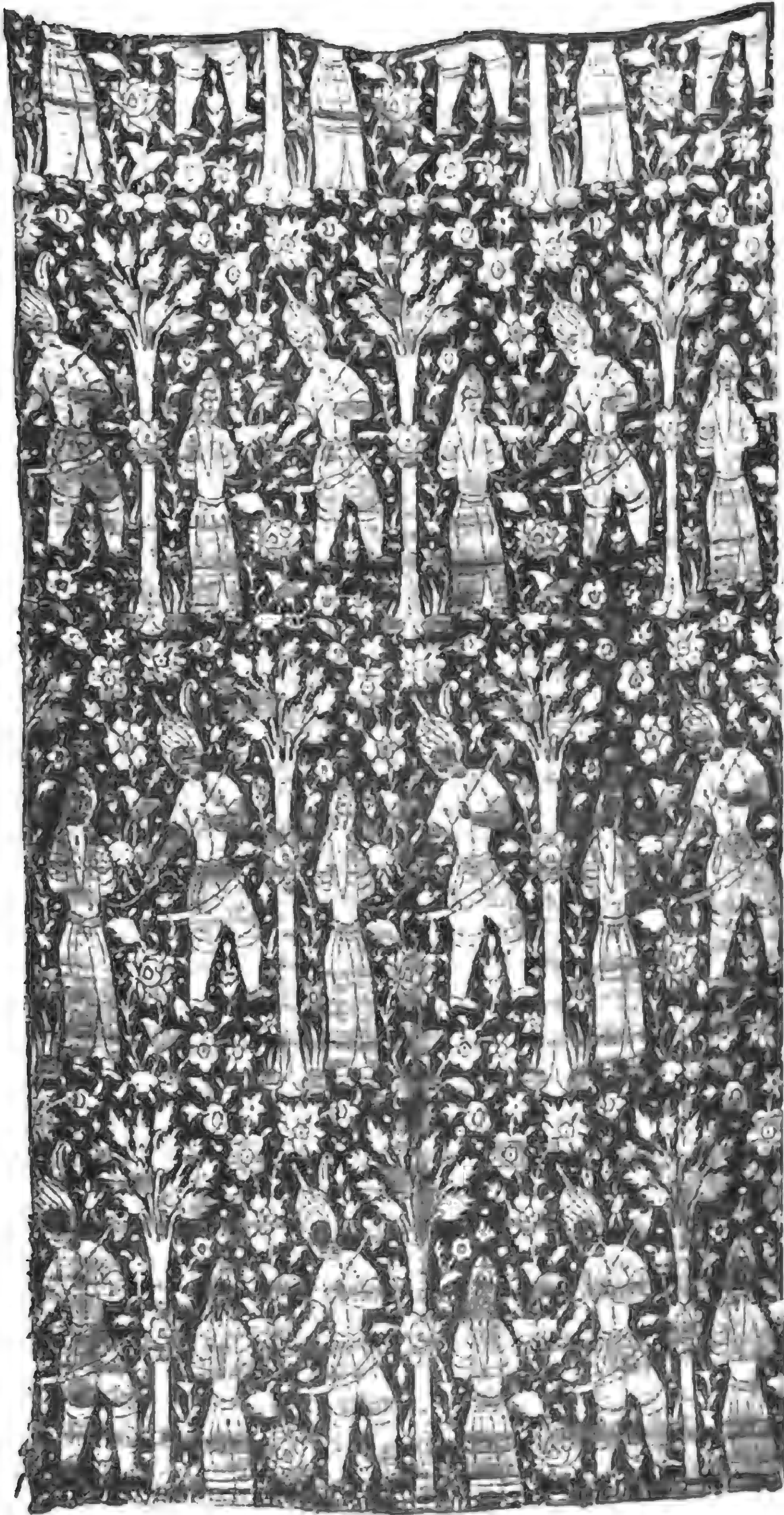
(ش.كل ١٢١) قطعة نسيج من الحرير، من القرن ٥ أو ٦ — ١١، ن. ١٢، م.
كانت سابقا في مجموعة واينو (Rabennon)



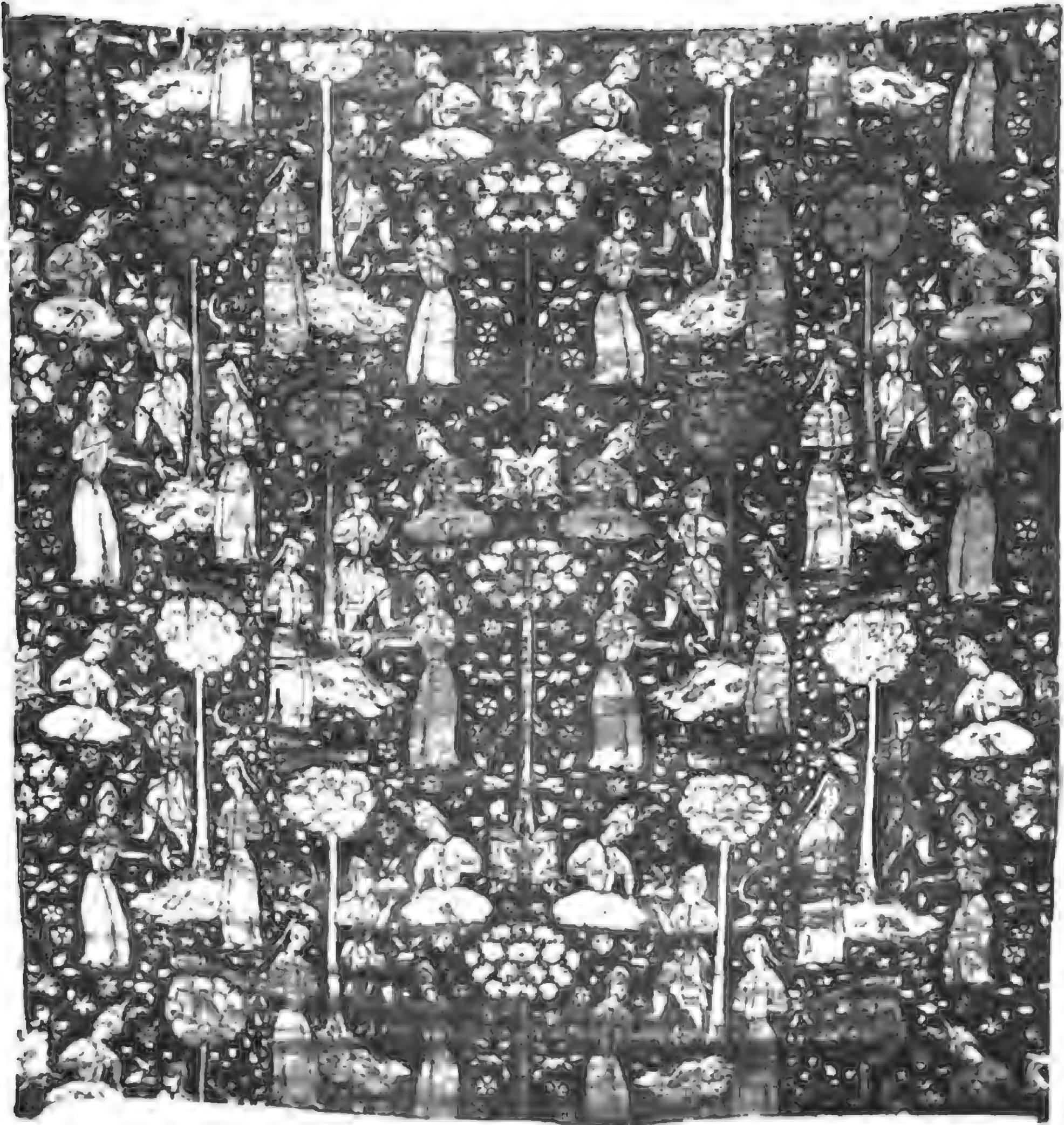
(شكل ١٢٣) قطعة من نسيج محلي بخيوط النخلة، من القرن ٨ - ١٤ م
في متحف الدولة ببرلين



(شكل ١٢٤) قطعة منسوجة من الحرير، صممت في شمال غرب إيران في القرن ١٠ هـ - ١٦ هـ
موجودة في متحف القومون التاريخية بمدينة بودابست



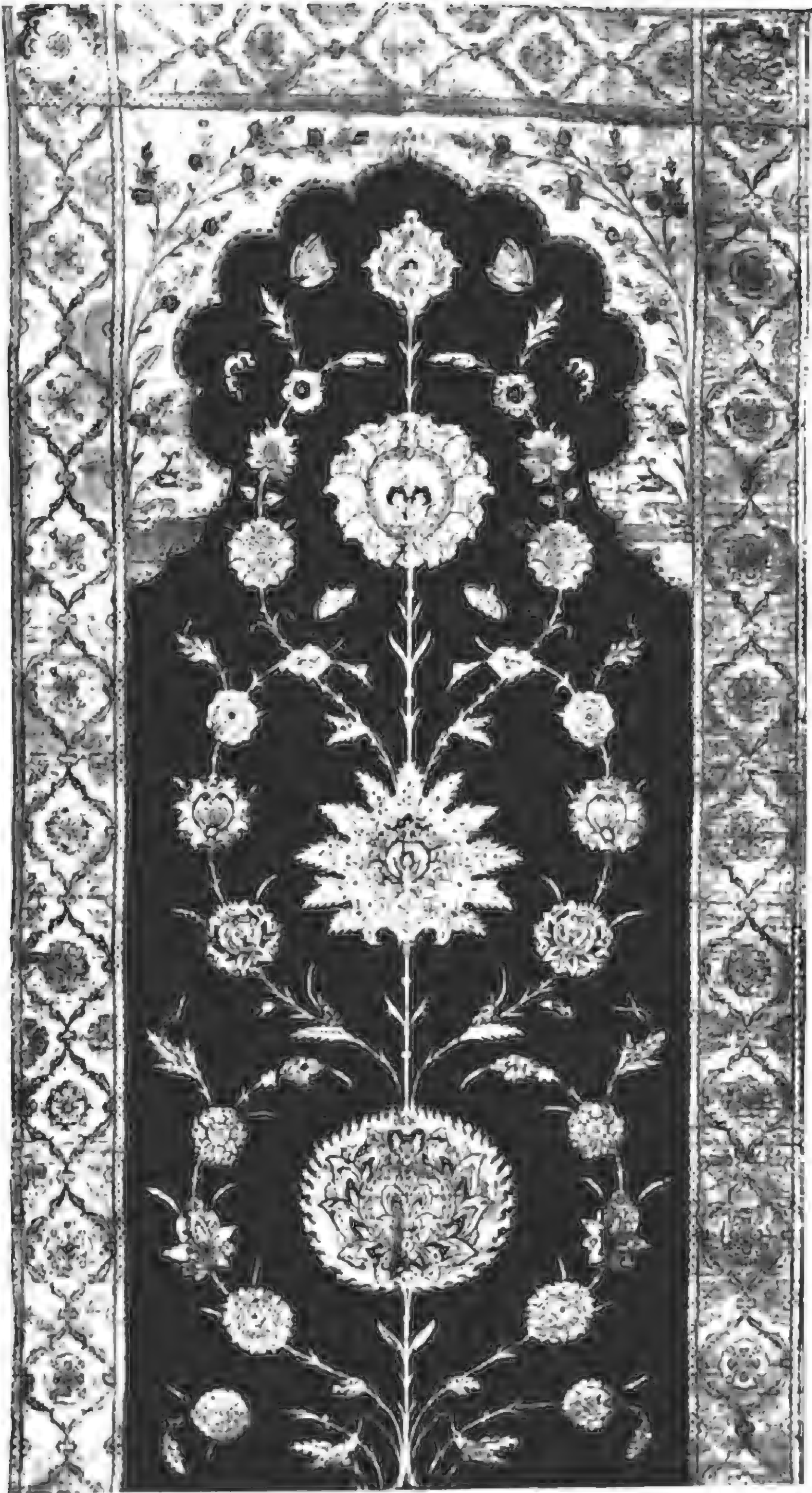
(شكل ١٣٥) قطعة من سيج محلى بخيوط معدنية من القرن ١٠ هـ - ١٦ م
في متحف المتاحف الزخرفية بباريس



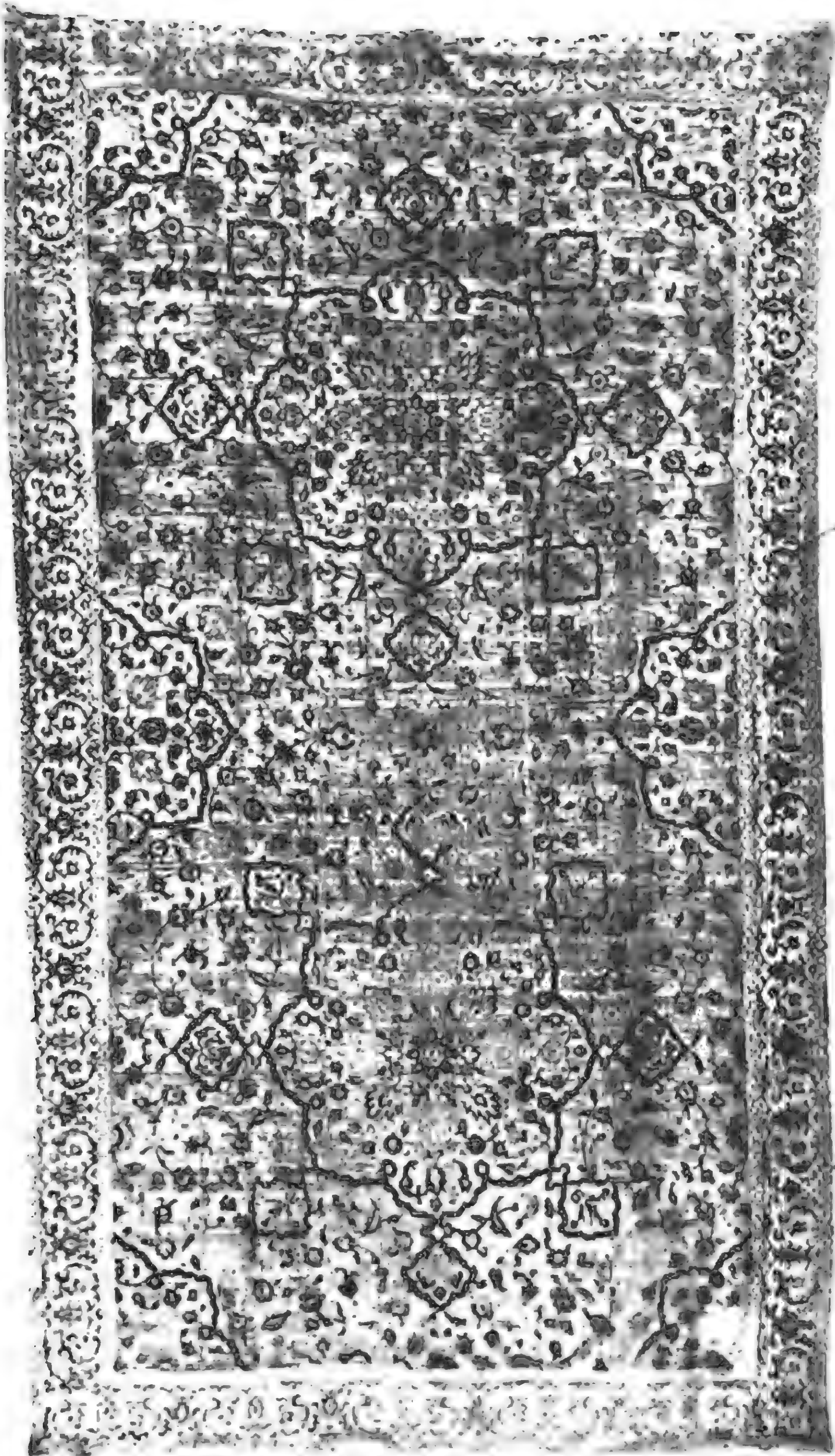
(شكل ١٢٦) قطعة من نسج على بخيوط معدنية . من القرن ١٠ - ١٦ م
في متحف تاولو Thaulow بمدينة كيل Kiel



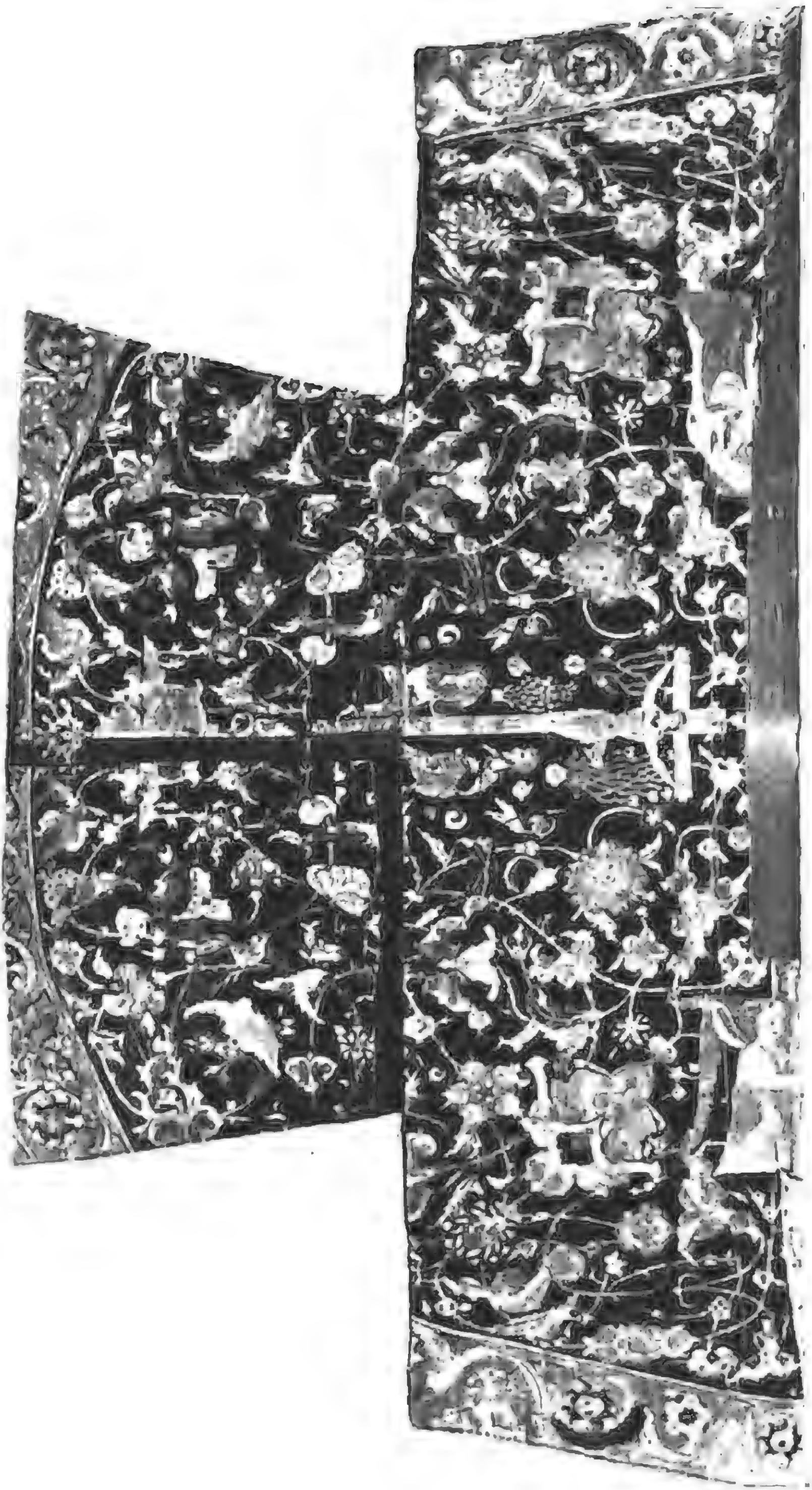
(شكـ ١٢٧) ردامن الفطيفة، من صناعة يزدى القرن ١١ هـ - ١٧ م
في متحف استوكهلم



(شكل ١٢٨) قطعة من نسيج محلي بخيوط معدنية، من صناعة «مقيث» بأصفهان
في عصر الشاه عباس الأكبر، مخفوفة في متحف فكتوريا والبرت بالندن



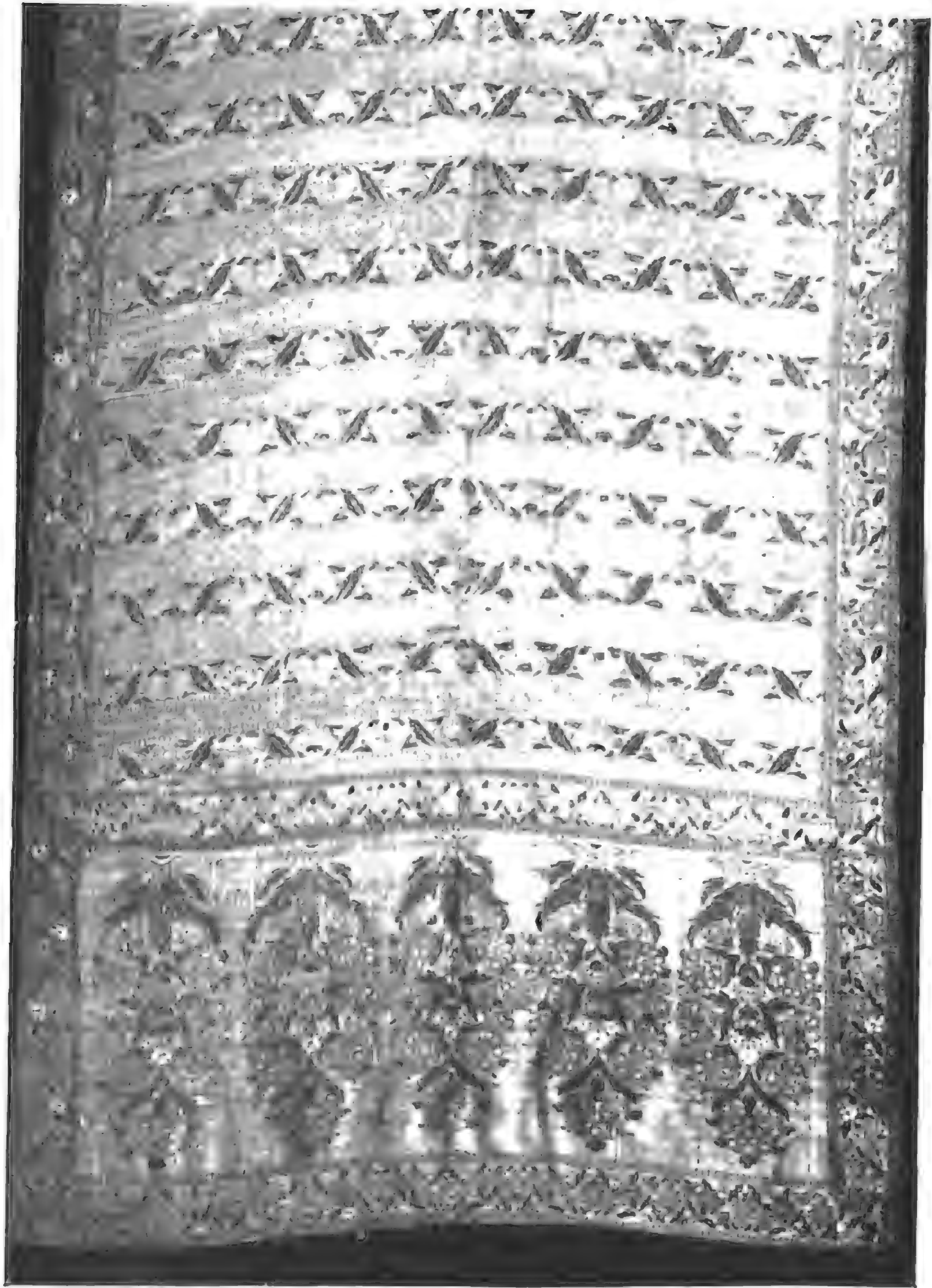
(شكل ١٢٩) قطعة من السجدة المولدة بغيره معدنية من صناعة اصفهان
في القرن ١١ هـ - ١٧ م . محفوظة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(١٢٠) لوحة من أخضر مسبوغة عن شيخ بغداد كافر وفيها منظر حليبي سيد المسيح من القرن ١١ هـ — ١١٢٠ م
محفوظة في متحف فكتوريو في بيروت بمدينته



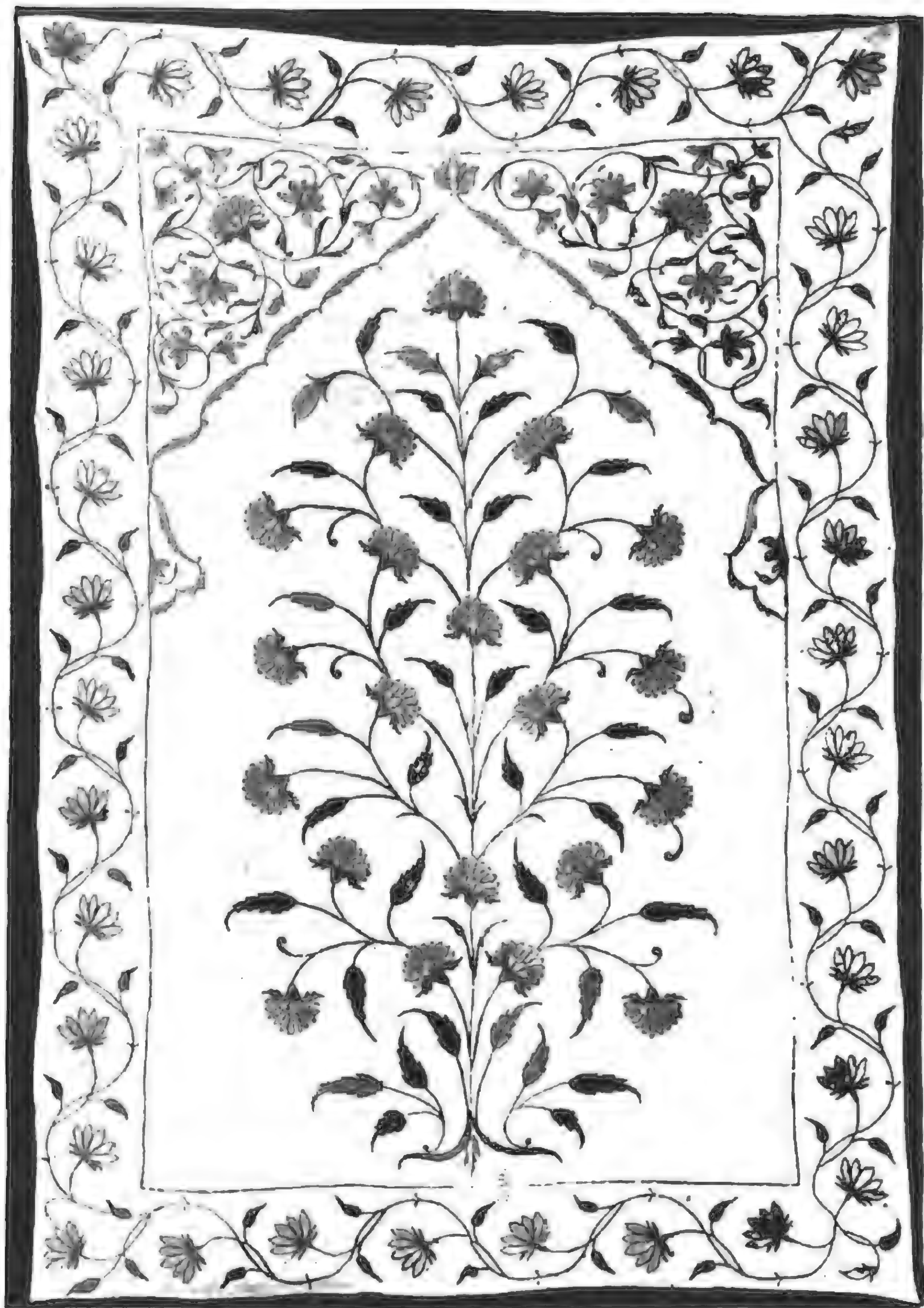
(شكل ١٣١) قطعة نسيج من الحرير ، من صناعة يزدا في القرن ١١ هـ — ١٧ م
محفوطة في مجموعة أكرمان Ackerman



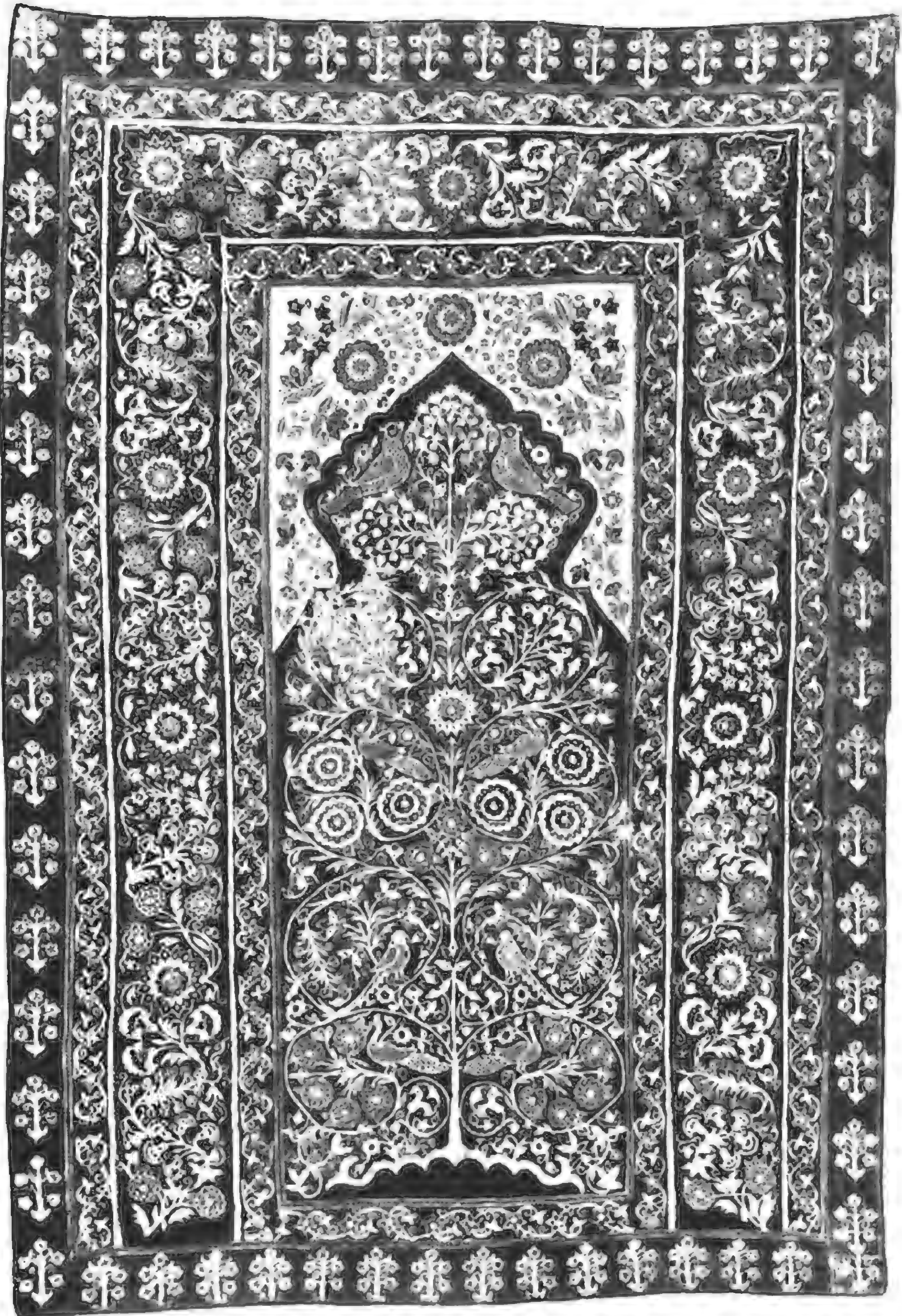
(شكل ١٣٢) حزام من الحرير، من القرن ١١ - ١٧ م. في دار الآثار، مريجة بالبحرين



(شكل ١٣٣) رداء من الدياج . من القرن ١٢ هـ - ١٨ هـ
في متحف المذوجات بمقاطعة كولومبيا بأمريكا



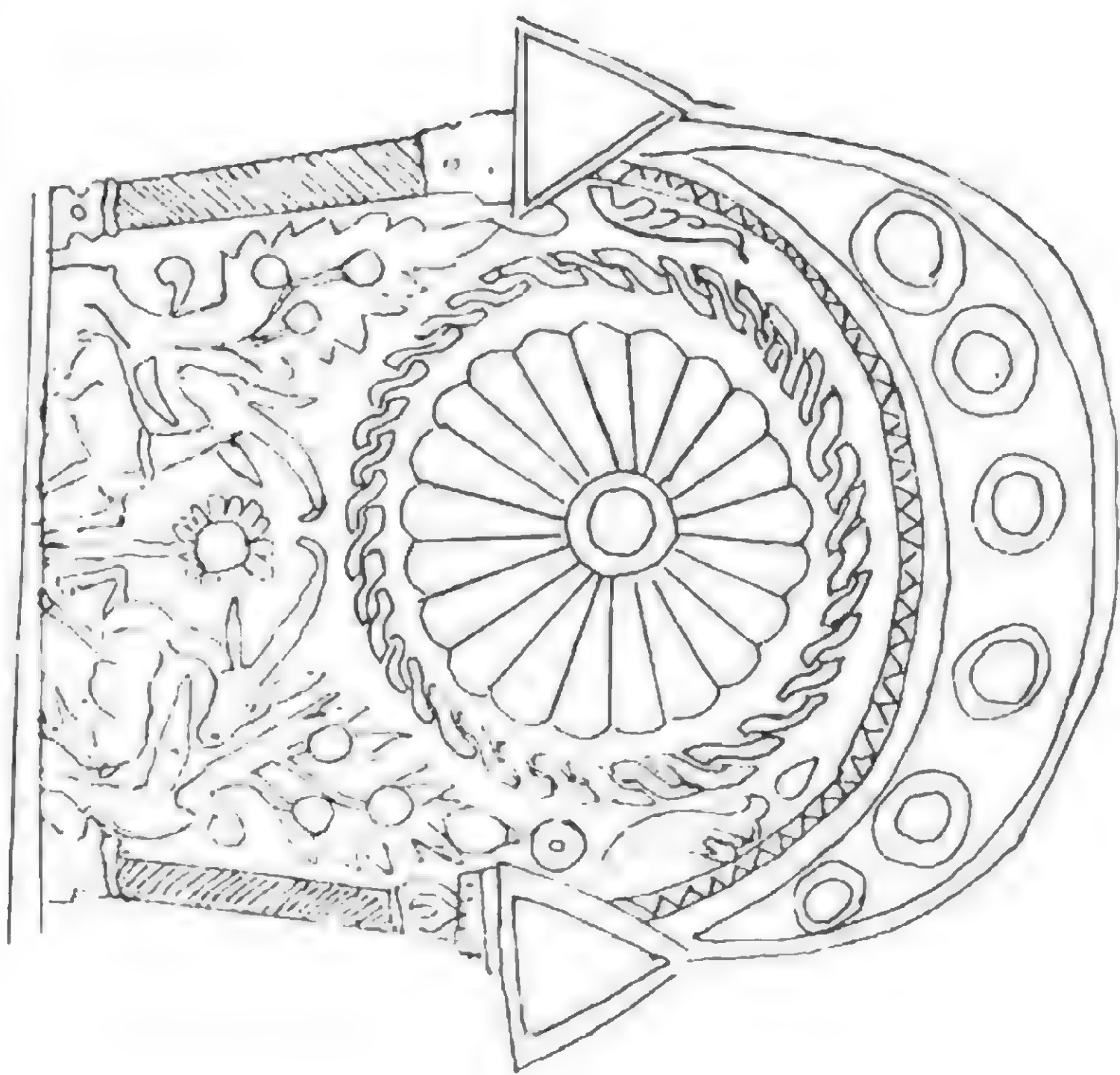
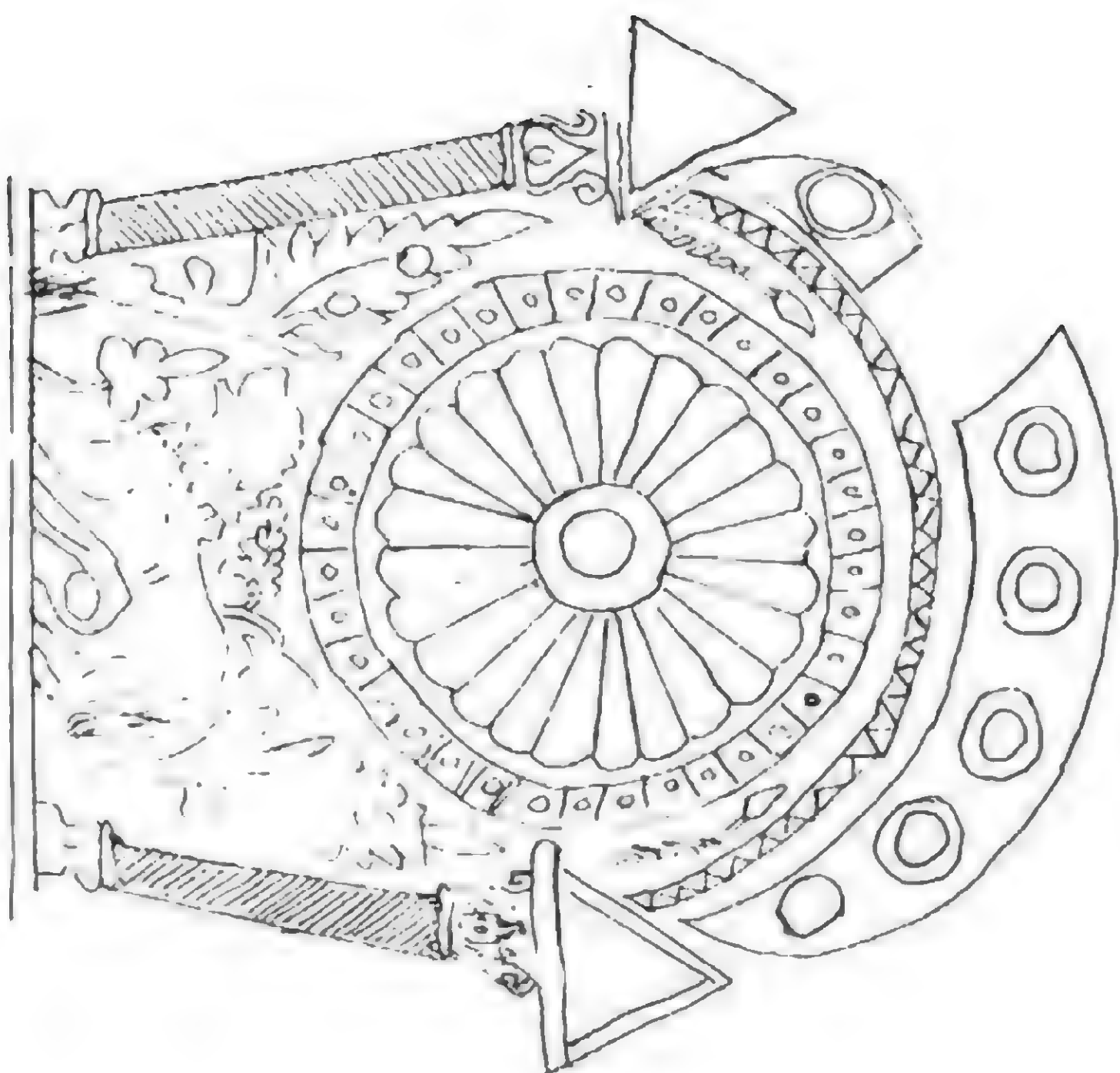
(شكل ١٣٤) حضيرة من القطن مطروقة بالحديد ، من صناعة اصغهان في القرن ١١ أو ١٢ د (١٧ أو ١٨ م)
محفوفة في مجموعة أكرمان وبوب Ackerman-Pope



(شكل ١٣٥) قطعة منسوجة من الحرير، من صناعة، شت أو صفهان في القرن ١٢ هـ - ١٨ م
محمودة في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ١٣٦) إبريق من البرونز ينسب إلى الخليفة الأموي مروان الثاني .
من القرن ١٥ - ٧ م . في دار الآثار العربية بالقاهرة .



(شكل ١٢٧ و ١٢٨) رسم جزيئ من الزخارف المحفورة على الأبريق المنسوب إلى مروان الثاني في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ١٣٩) مبخرة من البرونز في الطراز الساساني - من القرن ٥ - ٨ م
في القسم الاسلامي من متحف الدولة ببرلين



(شكل ١٤٠) كسر من البرونز ذات زخارف محقورة ومطعمة بالفضة والنحاس الأحمر ، صنعت في هراة سنة ٥٥٩ هـ (١١٦٣ م) وعلمها امضاء صانعيها : محمد بن عبد الواحد ومسهود بن أحمد . في متحف الهرميتاج



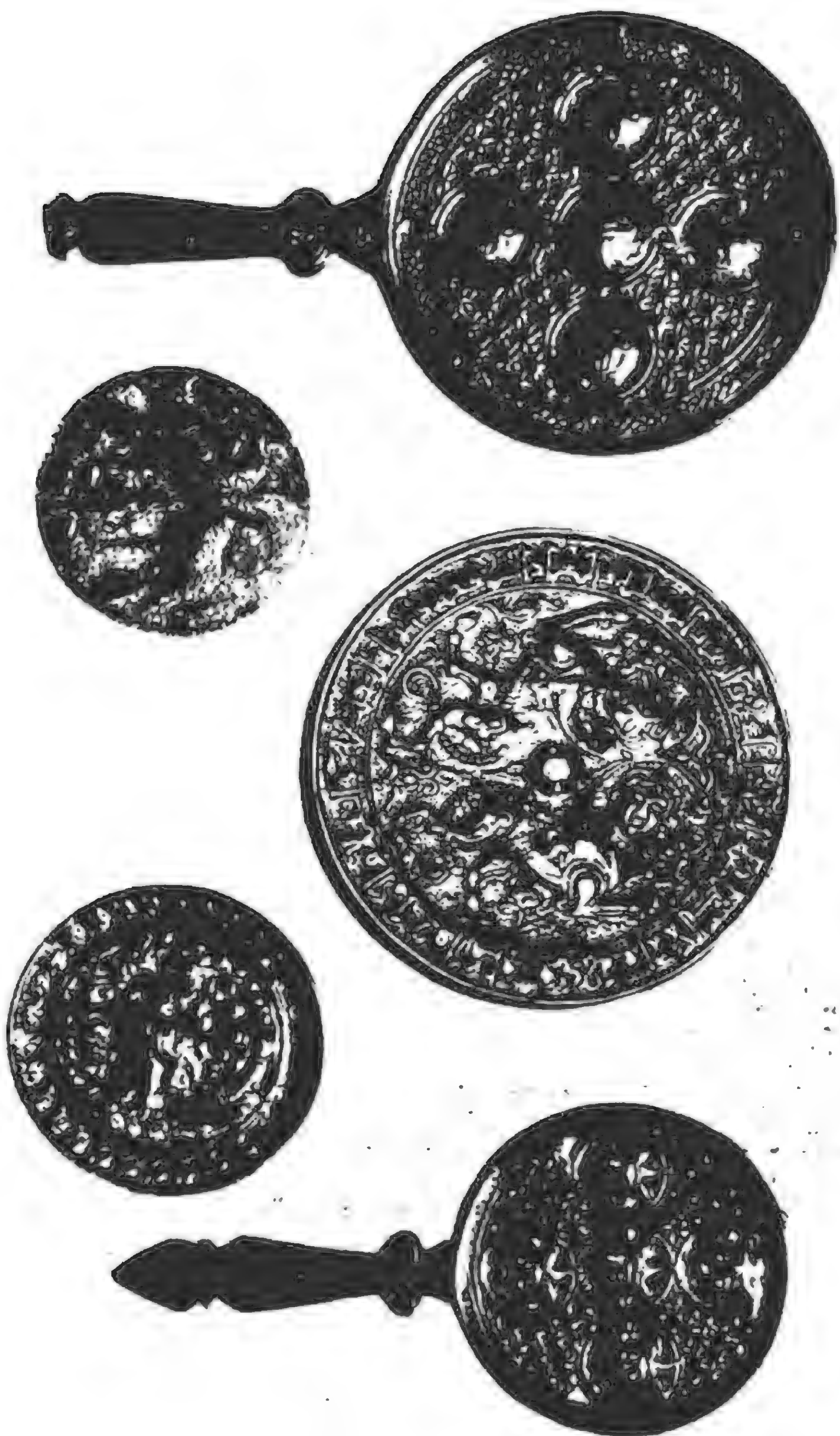
(شكل ١٤١) صينية من الفضة ذات زخارف محفورة . غولت للإعلان الب أرسلان سنة ٤٥٩ هـ — ١٠٦٦ م
وعليها أمضاء صانعها حسن النقاشي . محفوظة في متحف الفنون الجميلة بمدينة بوسطن Boston



(شكل ١٤٢) قنينة ماء، نورد، من النصف ١٠ م. ذهب وطلاء زخارف محفورة
من القرن ١٠ أو ١١ - ١١ أو ١٢ م. في مجموعة هيردي



(شكل ١٤٣) صياغة من النحاس ذات زخارف مخفورة . من القرن ٦ هـ — ١٢ م
في متحف فيكتوريا وألبرت بلندن



(شكل ١٤٩) صابا من البرونز ذات زخارف بارزفة من القرن ٥ — ٧ د (١١ — ١٢ م) في بحيرة هراي



(شكل ١٥٥) شمعان من النحاس ذو زخارف مخفورة ومطعمة بالفضة
من القرن ٦ أو ٧ (١٢ أو ١٣ م) في مجموعة هيراني



(شكل ١٤٦) بريق من النحاس ذو زخارف مجفورة ومصنعة بالقطعة
من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) في متحف فكتوريه يا وألبرت بلندن



(شكل ١٤٧) . ناء من البرونز ذو زخارف محفورة ومطلعة بالفضة والنحاس الأحمر
من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في المتحف البريطاني



(شكل ١٤٨) إناء من البرونز ذو زخارف محفورة، من تقرر ٦ أو ٧٥٧ (١٢ أو ١٣ م).
في متحف الخرميناج



(شكل ١٤٩) شمعات من البرونز ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة
من القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م) . في متحف قصر جليستان بطهران



(شكل ١٥٠) صندوق من البرونز، القرن ٦ أو ٧ م (١٢ أو ١٣ م) في متحف فكتوريا ومانيتا بلندن



في معهد الفنون بمدينة ديترويت

في متحف اللوفر بباريس

(شكل ١٥١ و ١٥٢) شمعان أو حاملان من البرونز المنحزوم ، وعليهما زخارف مخفورة

القرن ٦ أو ٧ هـ (١٢ أو ١٣ م)



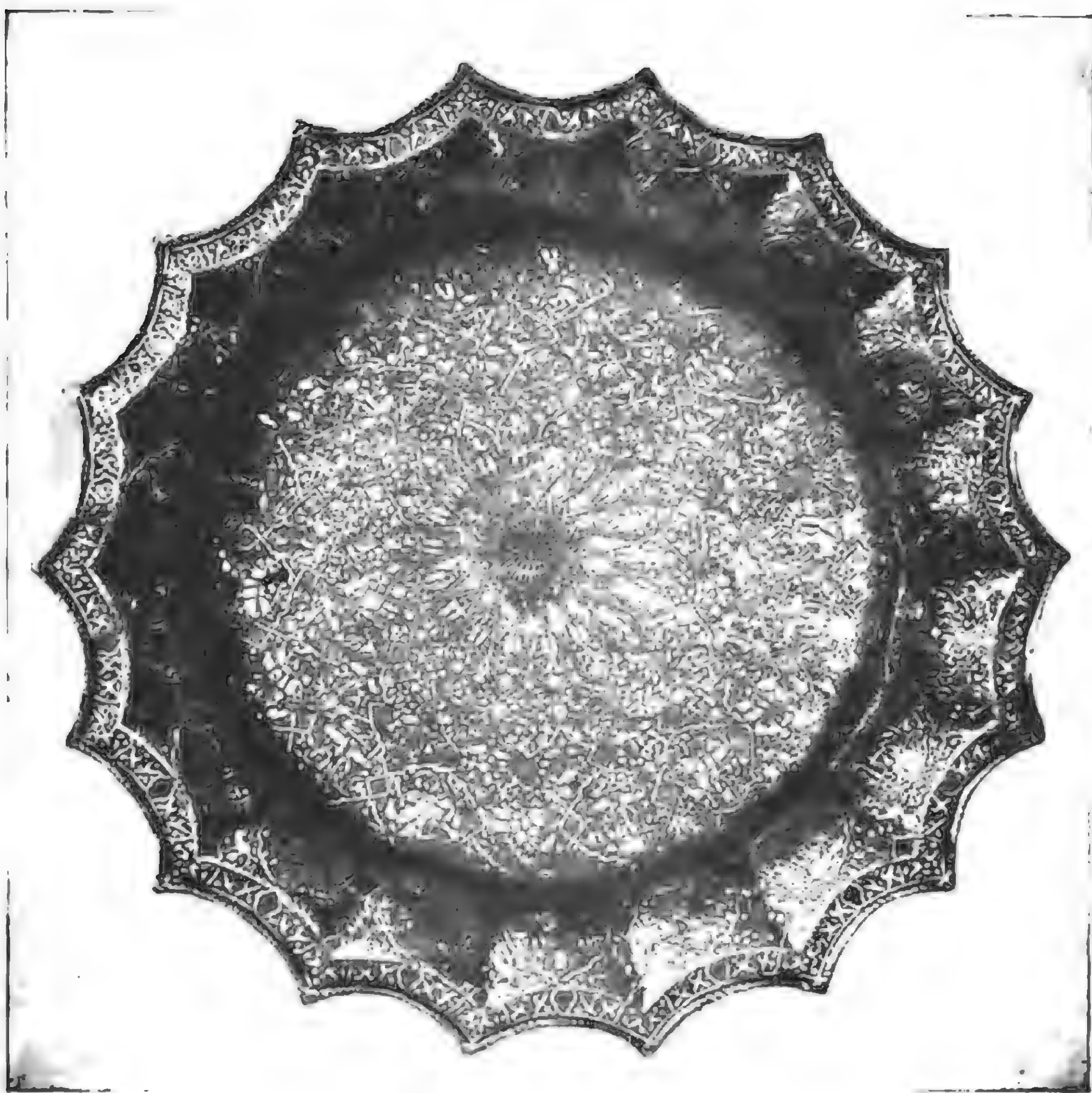
(شكل ١٥٣) شمندان مطعم بالذهب والفضة، من القرن ٥٧ - ١٣ م
في القسم الاسلامي من متاحف الدولة في برلين



(شكل ١٥٤) صندوق من البيروني ذو زخارف مجفورة ، من القرن ٥٧ هـ — ١٣ م
في متحف فنكوريا والبرت بلندن



(شكل ١٥٥) شمعان من النحاس ذو زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب وعليه امضاء صائغه
محمد بن رفيع الدين الشيرازي سنة ٧٦١ هـ - ١٣٦٠ م . في مجموعة المتحف العراقي



(شكل ١٤٦) طست من النحاس ذو زخارف مخشورة ومطعمة بالفضة والذهب
من القرن ٧ أو ٨ هـ (١٣ أو ١٤ م) في المتحف المتروبوليتان بنيويورك



(شكل ١٥٧) صينية من النحاس ذات زخارف محفورة ومطلعة بالذهب والفضة
من القرن ٥٧ هـ - ١٣ م • في متحف قصر جاسنان بتهران



(شكل ١٥٨) باب من البرونز من القرن ٨ هـ — ١٤ م . في القسم الإسلامي من متحف الدولة في برلين



(شكل ١٥٥) خنجر براني ذات زخارف محفورة ومطعمة . من القرنين ٩ و ١٠ هـ (١٥ و ١٦ م)



(شكل ١٦٠) شمعان من النحاس ذو زخارف محفورة، من القرن ١٠ أو ١١ هـ (١٦ أو ١٧ م) - في متحف الهرميناچ



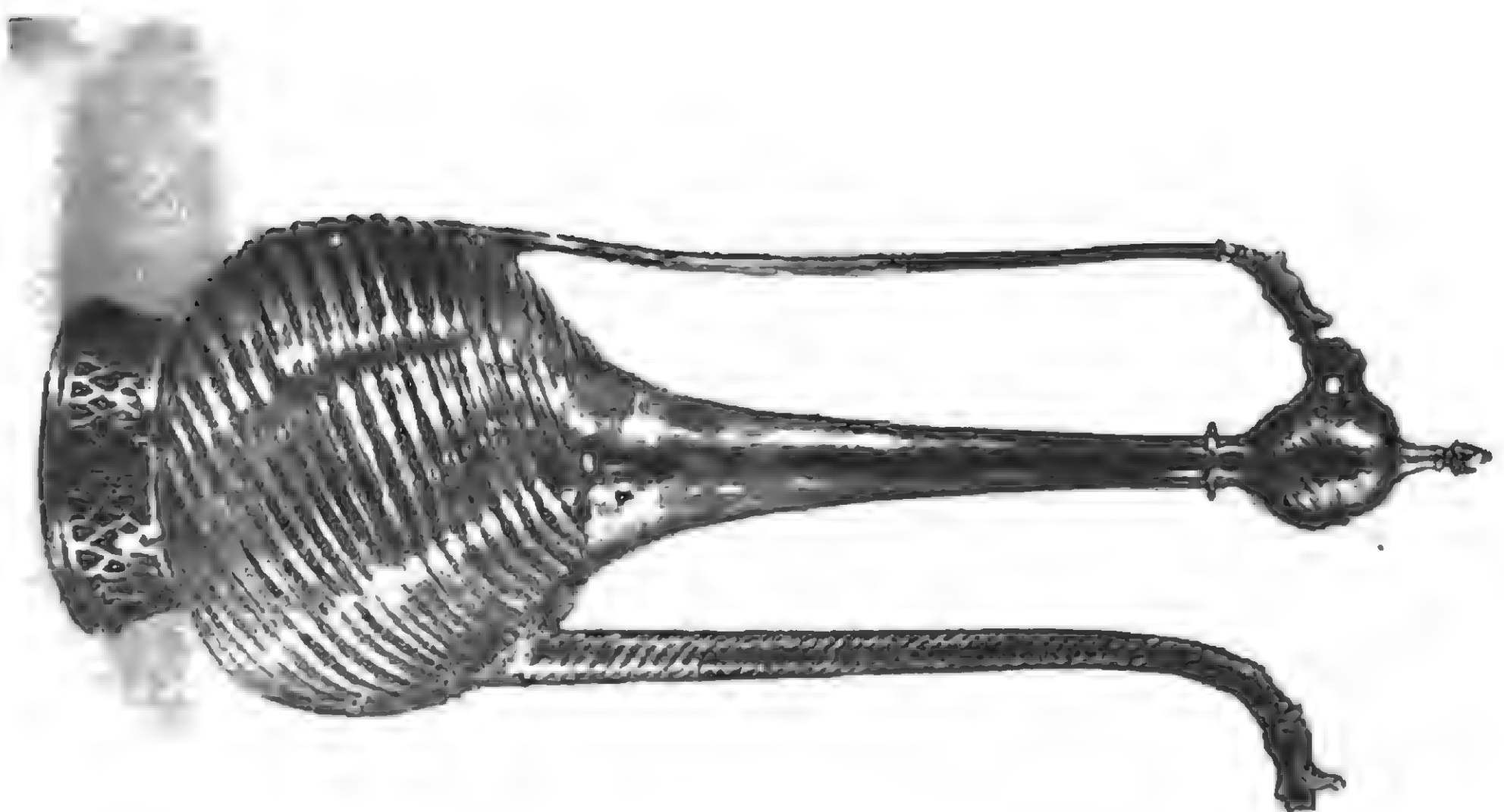
(شكل ١٦١) درنة من الحارثية ذات زخارف محفورة ومطعمة بالفضة والذهب
من القرن ١٠ هـ - ١٦ م . في متحف تاريخ الفنون بمدينة تونس



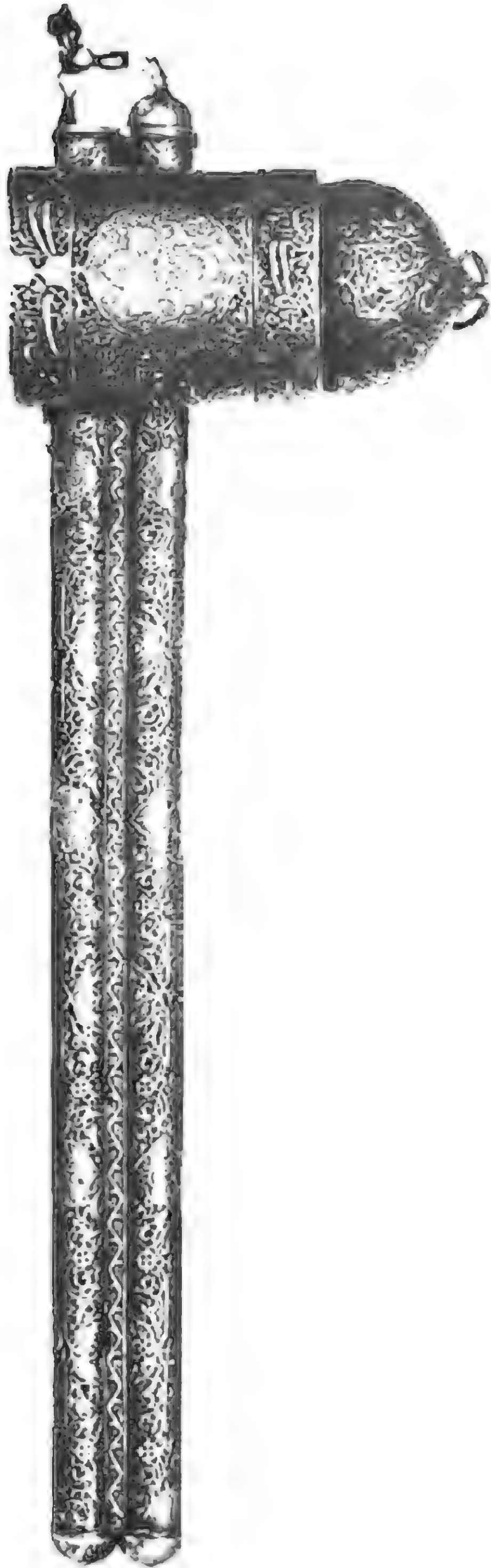
(شكل ١٦٢) صفائح باب من الصلب المخزم . القرن ١٠ هـ - ١٦ م
في مجموعة هرازي



(شكل ١٦٩) بريق من النحاس الأحمر الميقي
القرن ١٢ هـ — ١٨ م . في متحف فكتوريا و ألبرت بلندن



(شكل ١٦٢) بريق من النحاس
القرن ١١ هـ — ١٧ م . في مجموعة الدكتور بتر Thutler



(١٤٩) منقوشة من الحجاز في ذات زخارف كنفوزة وشمسة : أليمة
من القرب ١١١ هـ - ١١٠ هـ في متحف جنكيز بك



(شكل ١٦٦) خوذة من الصلب من صناعة «حجي»
سنة ١١١٢ هـ - ١٧٠٠ م في متحف بورت دي تال
بمدينة بروكسل



(شكل ١٦٧) صحن ذهبي من القرن الخامس الميلادي في متحف المتروبوليتان



(شكل ١٦٨) جزء من صحن زجاجي بموه بامير ، من صناعة دمندان في القرن ٧ - ١٣ م
في متحف قصر جالستان بتهران



(شكل ١٦٩) صحن من الزجاج على اللون ونقوه بالليسا . من صناعة عراق أو سمرقند
في القرن ٩ هـ - ١٥ م . في المتحف البريطاني



بمعهد الفن في شيكاغو

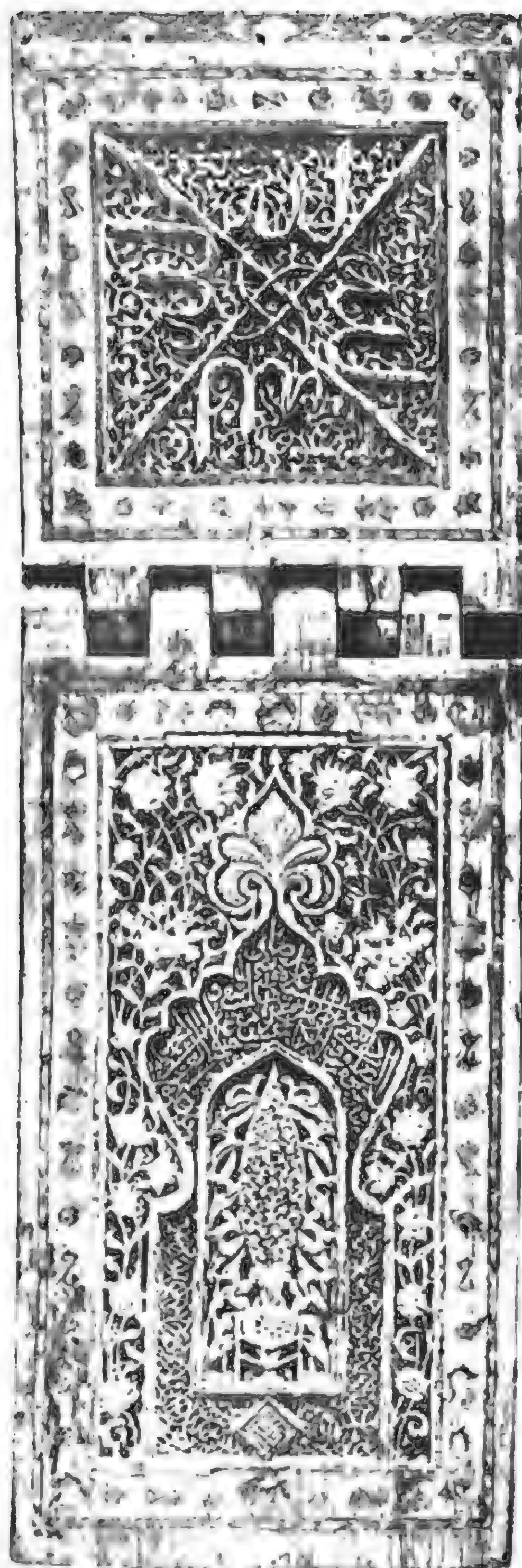


في مجموعة سترابوس B. M. A. J. Strauss

(شكل ١٧٠ و ١٧١) زجاجتان من صناعة شيراز، اليمنى خضراء واليسرى زرقاء. القرن ١٢ هـ - ١٨ م

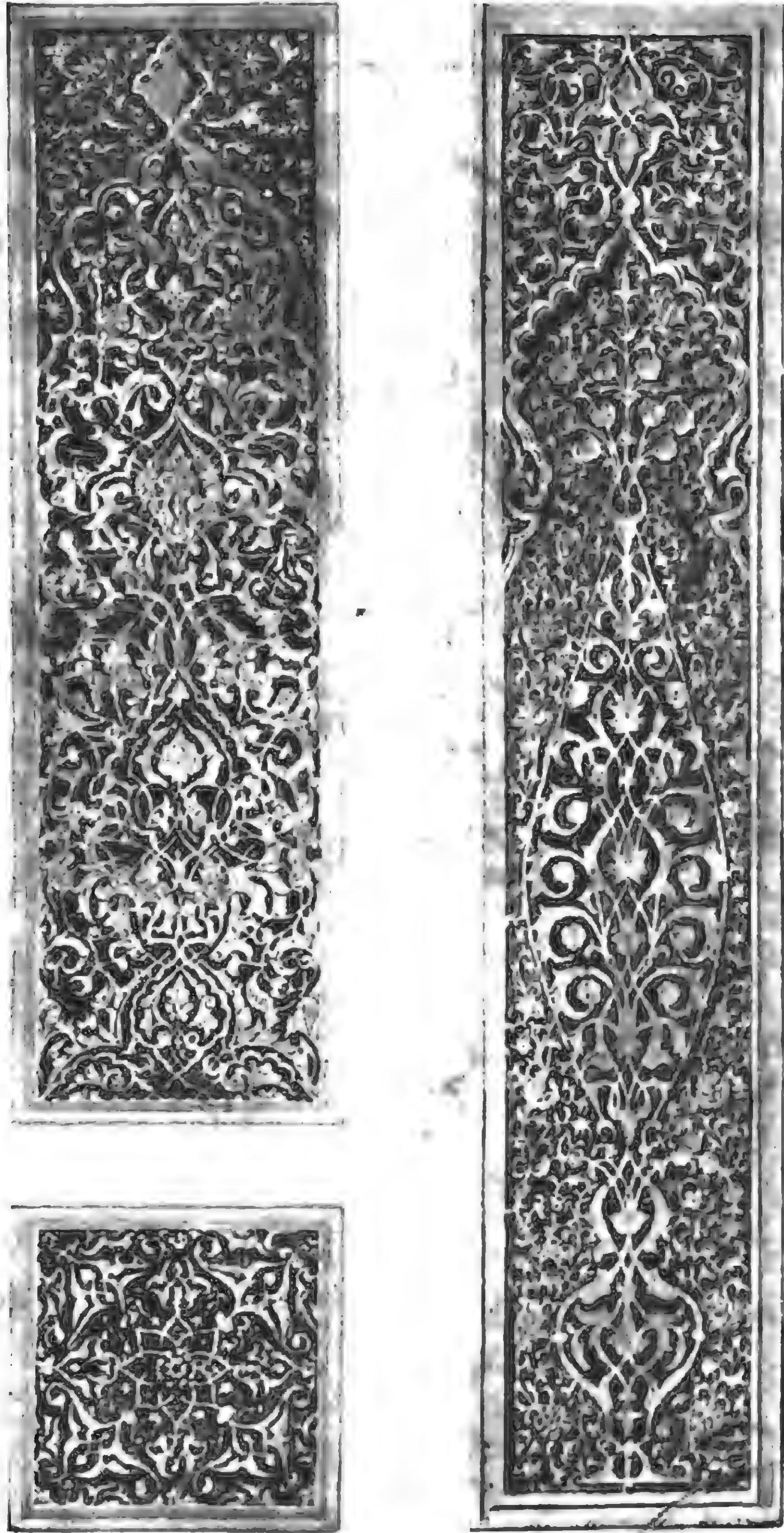


(شكل ١٧٢) حشوة من الخشب مؤرخة من سنة ٥٣٦٣ (٩٧٤ م)
في دار الآثار العربية بالقاهرة



(شكل ١٧٣) كرمي مصحف، من الخشب المخزوم والمطعم، مؤرخ سنة ٧٦١ هـ - ١٣٦٠ م
ومخفوظ الآن في المتحف القروي بوليتان بيزوبوك

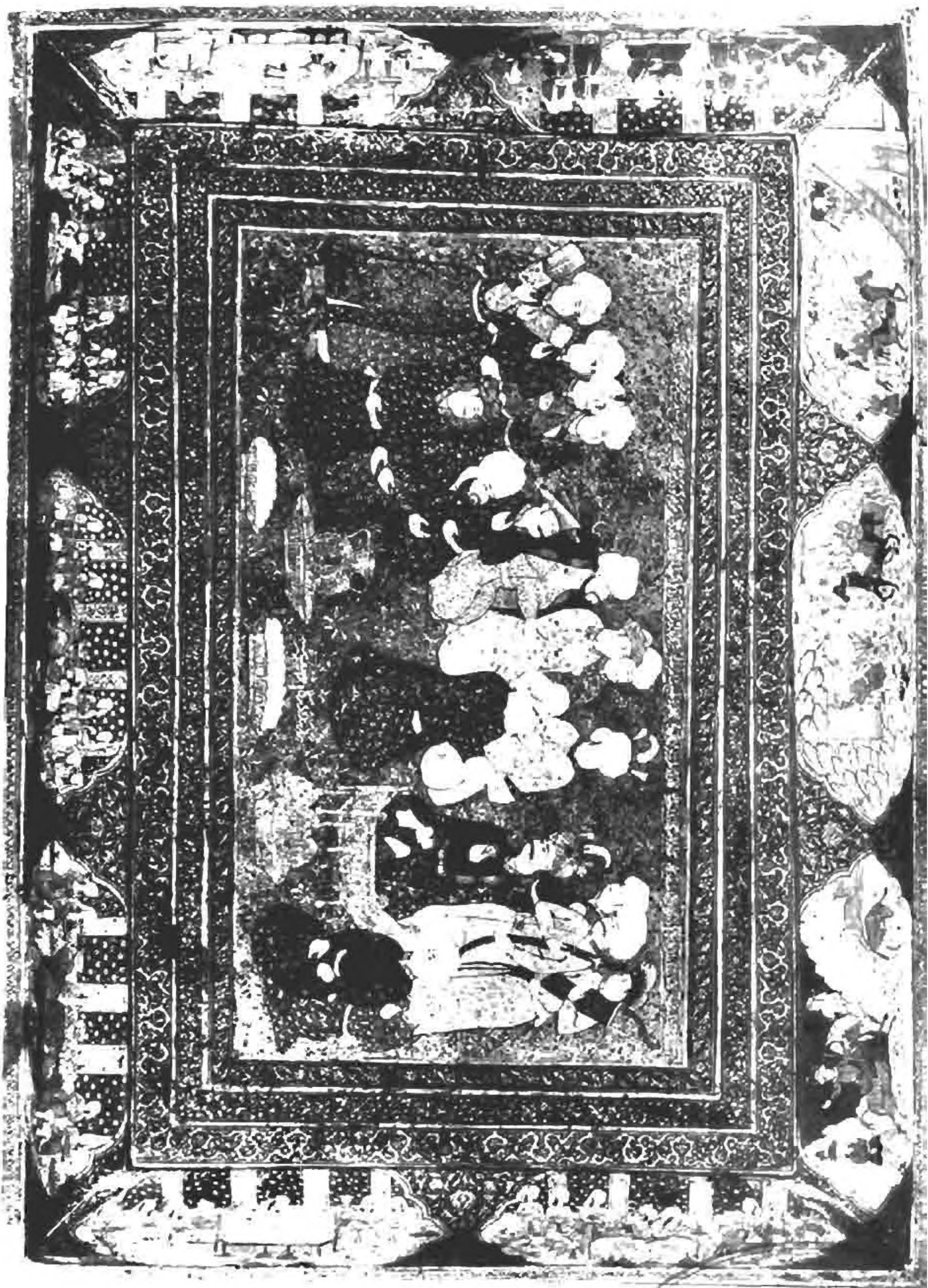
[illegible]



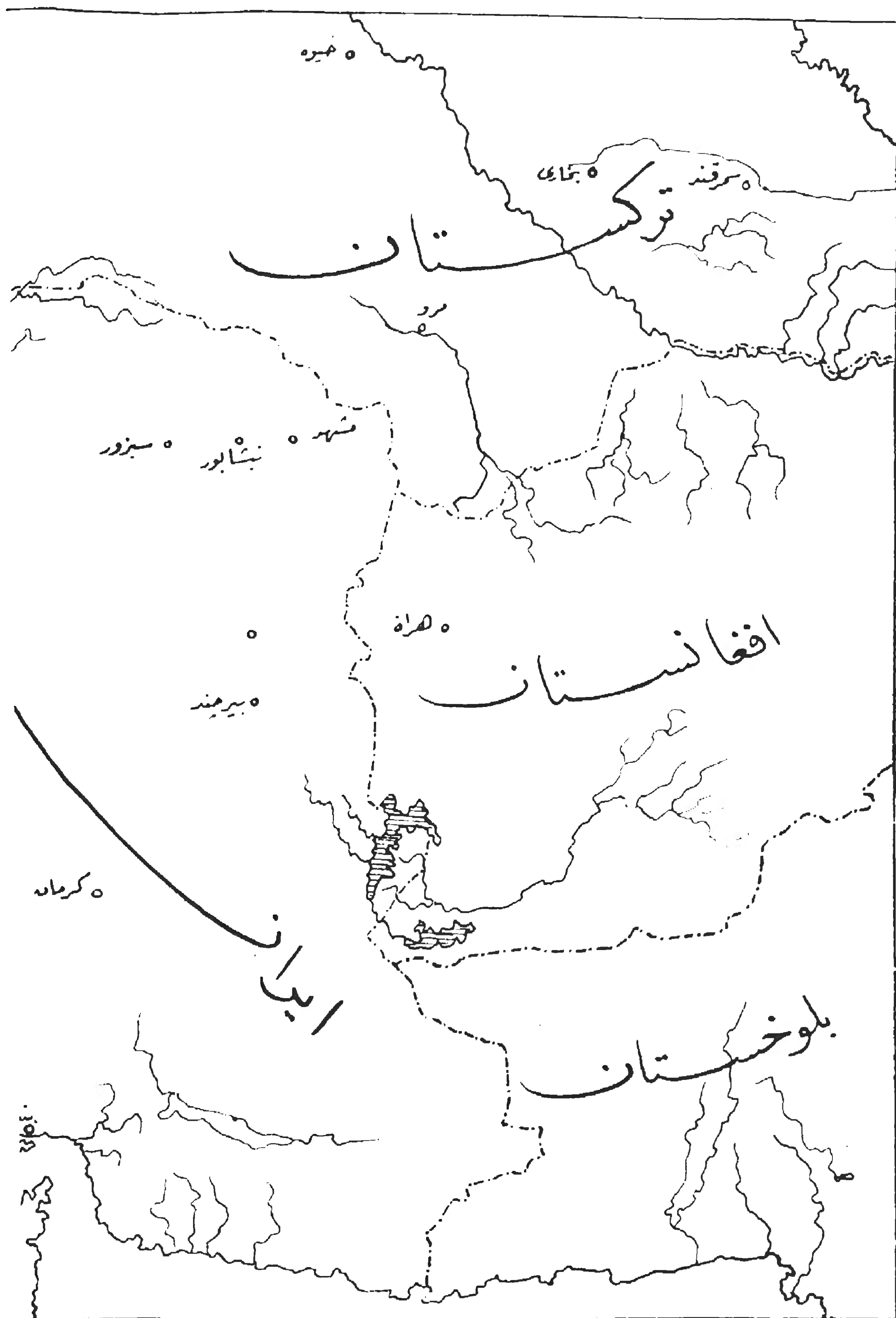
(شكل ١٧٥) حشوات من الخشب ذي الزخارف المحفورة . من باب في ضريح
يوز بسمرقند . ومحفوظة الآن في متحف الهرميتاج

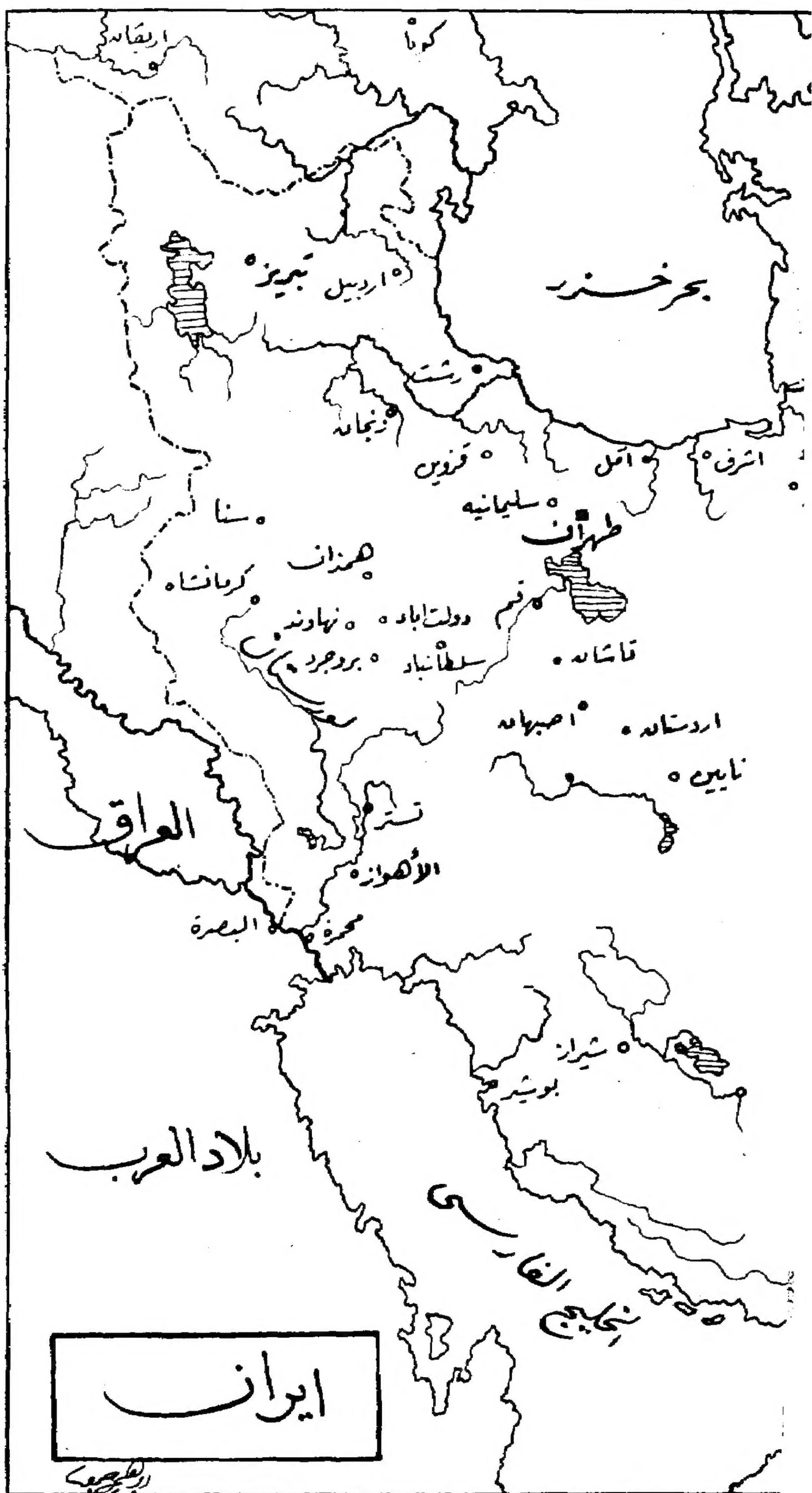


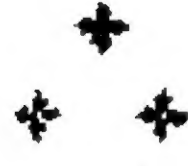
(شكل ١٧٦) - مصراعين من باب خشبي عليهما «عمل علي بن صوفي الباساني»
سنة ٥٩١٥ هـ - ١٥٠٩ م . في المتحف الأدلي بتهران



(شكل ١٧٧) صندوق من الورق المضغوط وذو نقوش بالأكبر . عليه كتابته تفيد أنه صنع للمشاه عباس علي يد صانع اسمه يوسف .
وهو محفوظ الآن في القسم الإسلامي من متاحف برلين







كَمُلَ طبع كتاب "الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي" بمطبعة دار الكتب المصرية
في يوم الخميس ١٤ محرم سنة ١٣٥٩ (٢٢ فبراير سنة ١٩٤٠) م

محمد نديم
ملاحظ المطبعة بدار الكتب
المصرية